

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

القصة القصيرة مكوناً روائياً
"التحول والتشكيل"

إعداد
أحلام واصف قاسم مسعد

إشراف الأستاذ الدكتور
خليل الشيخ

تموز ٢٠١٠م

جامعة اليرموك

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

قسم اللغة العربية

القصة القصيرة مكوناً روائياً
(التحول والتشكيل)

إعداد :

أحلام واصف قاسم مسعد

ماجستير لغة عربية "أدب ونقد" جامعة اليرموك ٢٠٠٥ م

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة دكتوراه الفلسفة في تخصص "اللغة العربية – أدب ونقد" في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها:

الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ .... مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين .... عضواً

الأستاذ الدكتور علي الشرع .... عضواً

الأستاذ الدكتور نبيل حداد .... عضواً

الدكتور نايف العجلوني .... عضواً

٢٦ / ٧ / ٢٠١٠

الإهداء

إلى روحٍ ما برحت تُظلّلني... وقلبٍ ما زالَ يتبعني

إلى روح أمي الطاهرة

إلى ريحانةٍ أتنسم عبقها... وواحة أفيء إليها

إلى أبي الغالي

شكر وتقدير

الحمد لله حمدا طيبا كثيرا مباركا فيه ملء السموات والأرض، لا أحصي ثناء عليه كما أثنى هو على نفسه، وبعد.

أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي الدكتور خليل الشيخ على ما قدمه لي من دعم ومساندة في إتمام هذه الدراسة، كما أتقدم بجزيل الشكر للكتور أحمد خريس الذي أشار علي بدراسة هذا الموضوع، وساير خطواتي الأولى بالدعم والعون ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

وأشكر أعضاء اللجنة الموقرة الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين والأستاذ الدكتور علي الشرع والأستاذ الدكتور نبيل حداد والدكتور نايف العجلوني لما تجشموه من عناء قراءة الرسالة ومتابعتها بحثا وتنقيبا، وإثرائها بالملاحظات والاقتراحات.

الملخص

القصة القصيرة مكونا روائيا: التحول والتشكيل

إعداد
أحلام واصف قاسم مسعد
إشراف
الأستاذ الدكتور خليل الشيخ

ثمة علاقة وطيدة – كما يتضح في نظرية الأدب– بين الأجناس الأدبية، وهي علاقة أفضت إلى تداخلها، مثلما أدت في ضوء التحولات التي شهدتها النظرية النقدية إلى هدمها وتقويضها. وتهدف الدراسة إلى إثبات صلة القصة القصيرة بعالم الرواية، وذلك بمحاولة التدرج في تتبع الأعمال السردية المختلفة، بدءا بالرواية فالمتتالية القصصية وانتهاء بنوفيلا، فقد لوحظ أن القصة القصيرة تكون منطلق نمو الأعمال السردية المختلفة، حيث تشكل القصة القصيرة النواة الأولي للنصوص السردية، وقد أفضى هذا التداخل إلى خلق حالة إشكالية في تحديد النوع السردي إذا ما كان الاعتماد على الحجم. أما هذه الدراسة فهي تزعم أن تحديد جنس النوع السردي يتم وفق الآلية التي ينمو بها النص، والتحولات التي تطرأ عليه.

كما تتصدى هذه الدراسة بالقراءة والتحليل لظاهرة إبداعية تتمثل في تحول مجموعة من القصص القصيرة إلى أعمال روائية، وذلك في مجموعة متنوعة من الأعمال السردية، التي تم اختيارها على سبيل المثال لا الاستقصاء، منطلقة في جانبها التطبيقي من تحليلات النص لا تحليلات النوع، مع المحافظة على الحوار الدائم بينها.حيث يمثل هذا التحول لونا من ألوان

التغير الكلي على صعيد البناء السردي واتساع العمل مكانا وزمانا، فضلا عن ما ينطوي عليه هذا التحول من دلالات نمو وتطور المبدع إلى استثمارها على نحو يفضي إلى تشكيل عالم روائي جديد.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
الملخص	هـ
الفهرس	و
المقدمة	١
التمهيد: الأنواع الأدبية من التطور إلى التداخل	٤
١. التراسل بين القصة القصيرة والرواية	١٢
١:١ الفروق بين القصة القصيرة والرواية	١٣
١:١:١ الوحدة والتكثيف	١٧
٢:١:١ لحظة التنوير	٢٠
٢:١ أنماط العلاقة بين القصة القصيرة والرواية	٢٢
١:٢:١ علاقة سببية مباشرة	٢٣
٢:٢:١ علاقة موضوعية غير مباشرة	٢٦
١:٢:٢:١ أشكال الإرصاد	٢٨
أ: العتبة	٢٨
ب: المرآة	٣٣
٣:٢:١ غياب العلاقة	٣٩

٢. المتتالية القصصية	٤٤
١:٢ إشكالية المصطلح	٤٥
٢:٢ ديناميات السرد	٤٩
٣:٢ التلقي والتوليف الروائي	٥٢
٤:٢ التوتر النوعي في "حكايات للأمير حتى ينام	٥٤
٥:٢ الاستقرار النوعي في "أغنية الدم"	٦٠
٣. الرواية القصيرة (النوفيلا)	٦٣
١:٣ تاريخ المصطلح	٦٤
٢:٣ إشكالية المسمى	٦٦
٣:٣ في بنية النوفيلا	٧١
٤:٣ تضافر المفارقة وتيار الوعي	٧٤
٥:٣ النوفيلا بين الامتداد والإيجاز	٨١
١:٥:٣ الاتجاه الأول: الامتداد	٨٢
٢:٥:٣ الاتجاه الثاني: الإيجاز	٨٤
٤. القصة القصيرة وتشكل الخطاب الروائي	٨٨
١:٤ آليات التحول السردي	٩١

٤:١:١ الأواليات الخارجية	٩٢
٤:١:٢ الأوليات الداخلية	٩٢
٤:١:٢:١ الامتداد الأفقي: القصة القصيرة فصلا روائيا	٩٤
أ. تعددية الأصوات	٩٧
ب. تكرار الأفعال الروائية	١٠٠
ج. تيار الوعي	١٠٤
٤:١:٢:٢ الامتداد الرأسي: القصة القصيرة هيكلا روائيا	١١٠
أ. البنية الزمنية	١١٤
ب. البنية المكانية	١٢٠
الخاتمة	١٢٩
ثبت المصادر والمراجع	١٣١
الملخص باللغة الإنجليزية	١٤٠

المقدمة

تتصدى هذه الدراسة بالبحث والتحليل لظاهرة إبداعية تعكس مدى التمازج والتداخل بين الأجناس الأدبية؛ فتسعى إلى تقصي دور القصة القصيرة في تشكيل الأعمال السردية الأوسع، حيث تكون القصة القصيرة مكونا مهما من مكوناتها. ومعلوم أن الرواية بنوعيها -القصيرة والطويلة- لا تتشكل من مجموع العناصر البنيوية فقط، وإنما من تفاعل هذه العناصر مع بعضها البعض، وبهذا المعنى فإن اعتبار القصة القصيرة مكونا روائيا يعني دفعها لتكون جزءا من العناصر البنيوية، التي تشكل الرواية من مجموع العلاقات بينها. وفي سبيل الوصول إلى هذه النتيجة كان لابد للدراسة أن تتجه نحو إبراز دور القصة القصيرة في الرواية، ذلك أن ازدهار الرواية تم على يد كتاب اهتموا بداية بالقصة القصيرة وعملوا على خرق قوانينها الكلاسيكية؛ وهو ما أفضى بهم إلى التوجه نحو الرواية القصيرة، والمتتالية القصصية. وفي الوقت نفسه تسعى هذه الدراسة إلى تتبع التطور النصي الذي طرأ على الرواية، ذلك النوع الأدبي المراوغ والمنفلت، واكتشاف حدود تداخل الأنواع الأدبية الأخرى مثل المتتالية القصصية والنوفيلا. في مجموعة متنوعة من الأعمال السردية، وذلك على سبيل المثال لا الاستقصاء.

وقد حاولت الدراسة الانطلاق في جانبها التطبيقي من تحليلات النص لا تحليلات النوع مع المحافظة على الحوار الدائم بينها، وذلك ضمن منهج يهتم بالتركيز على العمل الأدبي ومكوناته، دون إغفال دور المبدع والمتلقي في خلق النص. فعمدت إلى اختيار مجموعة من النصوص المتنوعة، لعدة كتاب ينتمون إلى تيارات إبداعية مختلفة، متتبعة ما طرأ على النص القصصي من تغيرات شتى، وصولا إلى الرواية وتداخلها مع المتتالية القصصية والنوفيلا. ومع

أن النماذج مقدمة على سبيل التمثيل لا الحصر، إلا أنها تمثل عينة واسعة ودالة قابلة للدرس والتحليل.

وتتوزع هذه الدراسة على تمهيد وأربعة فصول:

- التمهيد: ويتمثل في عرض موجز لتاريخ الأنواع الأدبية في النظرية النقدية، ابتداء بمقولة صفاء الأنواع الأدبية، مرورا بمرحلة تطور الأنواع الأدبية، ووصولا إلى مقولة موت الأجناس الأدبية التي استجابت لها النظرية النقدية الحديثة، بمذاهبها الجمالية والبنيوية والشكلية؛ ومن ثم الانتقال إلى مرحلة الاختلاط والتلاقح مع ظهور نظرية باختين. وقد تعرض هذا الفصل لإشكالية التعامل مع مجموعة الأنواع السردية المنتمية إلى الجنس ذاته، حيث تظهر مشكلة المصطلح والمسمى، وكمنطلق للدراسة كان لابد من الوقوف عند قطبي الرسالة وهما القصة القصيرة والرواية، مع محاولة وضع ضوابط لكل نوع تحفظ له استقلاليته واشتراطاته السردية.

- الفصل الأول: ويهدف إلى تسليط الضوء على العلاقة بين القصة القصيرة والرواية؛ حيث تلعب القصة القصيرة دورا مهما، تحدده طبيعة العلاقة التي تربطها بالعمل السردي الأكبر. وقد وضعت الدراسة معيارا أوليا حدده جيرار جينيت بـ"علاقة سببية مباشرة، علاقة موضوعية غير مباشرة، غياب العلاقة".

- الفصل الثاني: تتبع الدراسة في هذا الفصل إشكالية التجنيس في "المتتالية القصصية"، حيث تتفاعل القصة القصيرة بصورة غير مباشرة مع الرواية. وكذلك

تتبع الدراسة مراوحة هذا النوع بين القصة القصيرة التي تشكل مكونا أوليا له، والرواية في صورتها الجديدة. وذلك من خلال توضيح دينامية السرد ودور التلقي في التوليف الروائي، ومن ثم قراءة العينة المختارة وفق مبدأين حددهما روبرت لوشر، وذلك بالنظر إلى المتتالية انطلاقا من القصة القصيرة، والتركيز على دور التلقي.

- الفصل الثالث: يتوقف عند إشكالية المسمى والمصطلح في الرواية القصيرة، ومحاولة الكشف عن بنية الرواية القصيرة باعتبارها الشكل الأقرب إلى بنية القصة القصيرة، وكونها في كثير من حالاتها نتاج تطور القصة القصيرة، ولأنها تتموضع في منطقة الوسط بين النوعين. ومن ثم فقد تتبعت الدراسة تحول القصة القصيرة إلى رواية قصيرة، وهو الاتجاه الغالب في تحولات هذا النوع، مما يؤكد انجذابها إلى عالم القصة القصيرة، مع التعرض لحالة الإيجاز تدفع الرواية القصيرة لتكون نتاج انفصال عن الرواية الأم.

- الفصل الرابع: ويهتم بتحولات القصة القصيرة إلى عالم الرواية، وذلك بدراسة الآليات التي يتناسل عبرها النص ويتسع، سالكة بذلك مسلك الامتداد الأفقي، حيث تكون القصة القصيرة فصلا روائيا؛ ومسلك الامتداد الرأسي، حيث تكون القصة القصيرة هيكلا روائيا، مع الوقوف في هذه التحولات عند العناصر غير المشتركة، باعتبارها علامات فارقة تعطي العمل خصوصيته التي تميزه عن النوع المتحول عنه

الأنواع الأدبية من التطور إلى التداخل

- تاريخ الأنواع الأدبية:

تعد قضية الخصومة بين القديم والحديث من أشد القضايا إثارة في النقد العربي القديم. وهي ذات القضية التي درسها النقد الحديث ضمن مسمى تطور الأنواع الأدبية، وإن كانت نظرية الأنواع الأدبية ذات إرث تاريخي قديم مرتبط بالثقافة الغربية. وتتفاوت تعريفات النقاد للنوع الأدبي؛ وذلك تبعا للمعايير المعتمدة في هذه التقسيمات، ولكن، تظل تقسيمات أرسطو الأساس الأولي في نظرية الأنواع الأدبية.

وكان أفلاطون (ت ٣٤٧ ق.م) أول من أشار إلى التجنيس الأدبي في كتابه "الجمهورية"، حيث قرأ أشكال الخطاب، لكنه لم يحدد مفهوما واضحا لمقولة الجنس، ومن بعده قام أرسطو (ت ٣٥٠ ق.م) بتقسيم الأنواع الأدبية في كتابه إلى: الملحمي والدرامي والغنائي. ونتج عن هذه القسمة أنواع كثيرة. وتحولت هذه القسمة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر، فشاعت مقولة نقاء الأنواع وتراتبها وثباتها، وصار لكل جنس أساليبه التي تميزه عن غيره من الأجناس، وتقنياته الخاصة المعتمدة في توجيه القراءات النقدية.

إلا أن هذه القاعدة تعرضت للهجوم في مشهد يسعى إلى خلخلة الثوابت في عالم الميتافيزيقيا والفيزيقيا واللغة؛ فظهرت الأحزاب الفكرية والسياسية المتعددة، وتغيرت نظم الحكم والمفاهيم الدينية، وبرزت الرومانسية الداعية إلى الحرية المطلقة في الإبداع، والرافضة للتصنيفات المنطقية للفنون والأنواع الأدبية، وانتقل الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء النوعي إلى مرحلة تطور الأنواع الأدبية، فرفض فيكتور هيغو (ت ١٨٨٥م) نظرية صفاء الجنس الأدبي. وبانسحاب الفكر الدارويني والمناهج العلمية على الأدب ودراسته، ازداد اقتناع الباحثين بضرورة إخضاع الدراسات الأدبية لمعطيات العلم الحديث.

وكان فردناند برونتير (Ferdinand Brunetiere) (ت١٩٠٦م) أبرز من أدخل فكرة التطور الدارويني إلى النقد في كتابه "تطور الأنواع في تاريخ الأدب"، فذهب إلى أن الأنواع الأدبية تتطور كما الكائنات الحية، فكل مصنف ليس سوى مرحلة أو طور في تطور لونه. وكما أن الأجناس -كما برهن داروين تتطور بتمييز تدريجي وبتعقيد متزايد- فإنها تتطور وفق مفاضلة تقدمية وتعقيد متزايد"[١]. وجاء من بعده بعقود الفيلسوف الايطالي وأحد مؤسسي علم الجمال الحديث بنديتو كروتشه (ت ١٩٥٦م)، ليشن، في كتابه "الاستطيقا" الذي ظهر عام ١٩٠٢، هجوما حادا على مفهوم النوع الأدبي، ويعلن موت الأجناس الأدبية، باعتبار أن هذه التصنيفات تخالف الطبيعة الخاصة بالأدب؛ فالعمل الأدبي الحقيقي هو الذي يسعى إلى إثبات تفرده عبر تحطيم قوانين الأجناس الأدبية.

وقد استجاب لهذه المقولة عدد كبير من نقاد القرن العشرين، فظهرت دراسات الشكلانيين التي فتحت آفاق البحث في هذا المضمار، فدرسوا علاقة الأشكال ببعضها، ووصفوا كيفية ظهور الأشكال الجديدة بإرجاعها إلى أصولها البسيطة. وقد ظهرت عدة تفسيرات لهذا التحول، فكان منها ما يفسر وفق مقولة الشكل والمضمون، التي تجعل الشكل تابعا للمضمون، يقول فيسيلوفسكي: "إن الشكل الجديد يظهر ليعبر عن مضمون جديد"[٢]. في حين يرى تروتسكي أن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو الحاجة الجماعية: "الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسي جماعي له -شأن أي شيء آخر-

---

[١] كارلوني وفيللو : تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ص ص٥١، ٥٢.

[٢] ايخنباوم : ضمن نظرية المنهج الشكلي، ص٤٧.

جذوره الاجتماعية، وهو ما يخالفه تيري إيجلتون الذي ينفي وجود علاقة بين تغير الشكل الأدبي والتغير الإيديولوجي على اعتبار أن للشكل الأدبي درجة عالية من الاستقلال"[1].

إن هذا الرأي يدفعنا إلى الالتفات إلى الصفة النوعية للأدب؛ فالعمل الأدبي يتميز بدينامية تدفعه إلى الخروج عن القاعدة الموضوعة بشكل مستمر، وهي الفكرة التي دافع عنها الشكلانيون واقترحها شلوفسكي، فالشكل الجديد يرتبط بضرورة جمالية حيث قال: "إن العمل الفني يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، وبمساعدة الترابطات التي نقيمها بواسطتها.. ليس فقط المعارضة، ولكن كل عمل فني يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما. إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي يكون قد فقد صفته الجمالية"[2].

واهتم الشكلانيون الروس والبنيويون التشيكيون والفرنسيون بدراسة النص، انطلاقا من اللغويات الحديثة لفرديناند دو سوسير، وكان تودوروف (Todorov) من أكثر المعاصرين تحمسا للخوض في نظرية الأجناس الأدبية، من منطلق بنيوي يؤكد فكرة الصراع في تطور الأجناس الأدبية. كما أخذ مفهوم الأدبية عنده معنى لصيقا بالخروج على تقاليد النوع الأدبي، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد محاولة لتطبيق قواعد النوع.

وقد انطلق الشكلانيون في فهمهم للتطور الأدبي من المنظور الهيجلي، الذي يرى أن كل ظاهرة في الوجود تحمل في داخلها نواة التناقض والصراع مما يفضي إلى ولادة ظاهرة جديدة، وقد عرض شلوفسكي نظريته حول التطور الأدبي قائلا: "إن كل حقبة أدبية تتضمن مدارس متعددة وليس مدرسة أدبية واحدة. وهذه المدارس تتواجد في نفس الوقت داخل الأدب

---

[1] تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ص٣١.

[2] إيخنباوم: ضمن نظرية المنهج الشكلي ص ٤٧.

غير أن واحدة منها تستولي على الصدارة فيقع تقنينها، وتبقى المدارس الأخرى غير مقننة، ... إن كل مدرسة أدبية جديدة تمثل ثورة، ظاهرة تشبه ظهور طبقة اجتماعية جديدة...، فالفرع المهزوم لا يقضى عليه، ولا يكف عن الوجود. إنه يغادر فقط الذروة، ويحال على قاعة انتظار، حيث يمكنه أن يبرز من جديد مثل مطالب بالعرش، إن الوضعية تتعقد في الواقع، ذلك أن الهيمنة الجديدة ليست مجرد استئناف للشكل القديم بل إن مدارس أخرى صغيرة، بالإضافة إلى ملامح موروثة، تأتي لكي تثريها- غير أن هذه العوامل كلها لا تقوم إلا بدور مساعد"[1].

ويبدو من هذا القول أن مفهوم التطور عند الشكلانيين لا يعني بالضرورة الوصول إلى قمة القوة والاكتمال في الجنس الأدبي، وإنما هو حالة من التغير والسيرورة التي قد تصل بالعمل الأدبي إلى حالة من الضعف والتهور، فصعود جنس أدبي يقابله هبوط جنس آخر، وهكذا في حركة ديالكتيكية تحفظ للأجناس الأدبية حيويتها ونشاطها. مما يعني ارتباط هذا التطور بالوظائف الأدبية وليس الزمن؛ فحين تفقد وظيفة أدبية طاقتها الجمالية يتم استبدالها، واستحداث وظيفة جديدة تنتقل بالعمل من الضعف إلى القوة، وتحقق للعمل أدبيته وتخرجه من نطاق الأعمال الدارجة إلى الأعمال الإبداعية.

ومن ثم ظهرت مفاهيم ثورية تشكك في الأفكار الموروثة عن النص والسياق والمؤلف والقارئ، وترفض مفاهيم التقنين والثبات المنتمية إلى الماركسية أو البنيوية، والقائلة بانغلاق النص ونهائيته. وتطور الأمر مع رولان بارت؛ فنادى بضرورة إلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية في الأدب الحديث، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص، الذي اعتبره نتاج مجموعة من النصوص المتداخلة والخطابات المتنوعة والمختلفة. وربما هذا ما دعا المعنيين بدراسة نظرية الأدب -وخصوصا أولئك الذين يصدرون عن تصورات لسانية

---

[1] انظر صبري حافظ: الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس، ص ص ٦٣،٦٤.

وبنيوية– إلى استثمار تداخل الأنواع التي اندمجت في نظرية الخطاب وعلم النص، فتخلت عن التصنيفات النوعية، وتعاملت النظرية الأدبية مع النوع الأدبي بوصفه "مفهوما مرنا ومفتوحا يسمح بالتعدد والتداخل ويطور من نفسه مع الزمن أي أنه يستخدم في تحليل الأعمال الجديدة ويضاف إليه مع كل استخدام جديد عناصر جديدة بحيث يظل مفهوما متطورا على الدوام"[١]، مما دفع إلى القول بتعدد المرجعيات التي تعلن موت المؤلف، ورفض مبدأ التجنيس الأدبي.

وتعرض نقاد ما بعد البنيوية إلى مفهوم النوع الأدبي بهجوم وسخرية، فمقالة جاك دريدا مثلا "قانون النوع" تسخر من الجهد الذي بذله جيرار جينيت لكي يفرق بين "النوع" و"الصيغة" و"النمط"، ويبتعد في تحليلاته عن مصطلح "الصنف" (Class) ويقترب من "النص"، لأن التحليلات النصية هي التي ستكشف لنا عن مفارقة الانتساب وعدم الانتساب في اللحظة نفسها[٢]. وبرز مفهوم الأثر بوصفه أحد المفاهيم المحورية في فكر دريدا، ويدل على امحاء الشيء وبقائه محفوظا في الباقي من علاماته، ليكون وسيلة لتواشج النصوص والعلامات، والتداخل في صراع مع علامات أخرى لاحقة. ومن شأن هذا التفاعل والتلاقح بين الأجناس الأدبية أن يولد أجناسا جديدة تظل محتفظة بأصولها الأجناسية الأولى.

وهكذا انتقل الجنس الأدبي من مرحلة التطور إلى مرحلة الاختلاط والتهجين والتلاقح. ومع ظهور نظرية باختين (ت١٩٧٥م)، أخذ الأدب يتحرر من ربقة الفواصل والحدود القائمة بين الأجناس الأدبية، وظهرت أشكال جديدة تتشابك فيها الأجناس وتختلط، فظهرت مصطلحات

---

(1) William Elford Rogers, The Three Genres, Princeton university press, 1983, P:20 نقلا عن خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة،ص ٢٩

(٢) Jacques Derrida the law of Genre, 1981, P: 77. نقلا عن خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة،ص ٢٩.

عدة تشير إلى هذه الحالة من التمازج من مثل تداخل الأنواع والكتابة عبر النوعية وتفاعل الأنواع، وهو ما دفع رينيه ويلك إلى تشبيه النوع بالمؤسسة: "النوع الأدبي له وجود يشبه المؤسسة، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة... كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها والأنواع الأدبية تقاليد إستيطيقية"[١]. فالتعامل مع نظرية الأنواع الأدبية محكوم بمبدأ تنظيمي لا يخضع للزمان أو المكان، مما يجعله يأخذ منحى مرنا ومنفتحا، يسمح بالتعدد والتداخل والتطور، ولكن مع المحافظة على سلطته الخاصة به.

ومع ذلك لم تعدم نظرية الأجناس الأدبية من يدافع عنها، أمثال فيليب فان تيغم في كتابه " المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا"، حيث قسم الأنواع الأدبية تقسيما أرسطيا إلى أنواع كبرى، وأنواع صغرى، وأنواع مختلطة. وكذلك نقاد شيكاغو أو الأرسطيون الجدد الذين "استعاروا من فن الشعر لأرسطو منهاجا منتظما ومجموعة من المشاكل الدائمة التي تطرح للبحث. لقد حددت النزعة الأرسطية كلا من مداخلهم النقدية وموضوعات البحث. غير أن أهم ما اتسم به نقاد شيكاغو كأرسطيين جدد هو اهتمامهم المستمر بعلم الشعر الشكلي ونظرية الأنواع الأدبية التي تعلموها من كتاب أرسطو فن الشعر لكنهم وسعوا من نطاقها ليشمل قضايا وأنواعا لاحقة"[٢].

وما بين الإثبات والنفي حيث"يكاد التشكيك في صحة خطاب الأجناس يتساوى مع واقعية وجود الأجناس، فالكل يشكك في جدوى أنظمة التصنيف، والكل يستمر في الجدل حول صحتها أو عدمها"[٣]، تحاول هذه الدراسة التعامل مع الأنواع على أنها ضرورة، ذلك أن أحد أهم أدوار

---

[١] رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ص٣٧٦.

[٢] فنست ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص٨٣.

[٣] عز الدين مناصرة: إشكالات التجنيس الأدبي، البصائر، مج٢،ع٩، ص١٠٦.

النقد هو وضع مميزات خاصة بكل نوع، وذلك تجاوبا مع ما يجب أن يتسم به من علمية وموضوعية. كما أن وجودها ضرورة لتحقق العمل الأدبي، فوجودها أمر مفروض لا مفر منه، حتى وإن تنكر النقاد لها، ولكن ليس باعتبارها أنواعا ثابتة، وإنما أنواع مرنة قابلة للتطور والتفاعل.

ولما كان تصنيف هذه الأنواع الأدبية مرتبطا بالضرورة، بتاريخ الأدب كما يرى أحمد كمال زكي حيث يقول: "نظرية الأجناس الأدبية تقوم أساسا على عنصر الزمن لتكشف تأثر اللاحق بالسابق، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقده وما قد أضيف إليه أو عدل عنه إلى غيره فكان من الجديد أو المخترع أو الجمود الذي لا يضيف فضلا للفنان"[1]، فقد وجدت الدراسة في تحول بعض الأعمال القصصية القصيرة إلى أعمال روائية قصيرة توصيفا جيدا لعملية التحول النوعي من جهة، وللعملية الإبداعية من جهة أخرى.

---

[1] أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ص٢٥.

الفصل الأول

التراسل بين القصة القصيرة والرواية

١:١ الفروق بين القصة القصيرة والرواية

ثمة إشكالية تتصل بفن القصة القصيرة: أصوله، مفهومه، نظرياته، تقنياته. وهي إشكالية تبرز في هذا الفن أكثر من أي فن أدبي آخر. وتموج الدراسات النقدية الخاصة بالقصة القصيرة والرواية بالاضطراب حين يتعلق الأمر بتحديد المصطلح والمفهوم، نتيجة تفرع الجنس الواحد إلى أنواع متعددة، فالقصة القصيرة (short story) تتشظى إلى قصة قصيرة جدا (very short story) وقصة قصيرة طويلة (long short story). وقد تحمل القصة القصيرة، على نحو خاص جدا، خصائص وتختار بنفسها اتجاهاتها، إما إلى تفاصيل السرد أو التكثيف الشعري أو الدرامي أو الملحمي أو الغنائي أو الحكاية الشعبية أو الخرافي، وكلها كما يرى إنريكي إمبرت Enrique Imbert أنماط قصصية موجزة تتصف بالبساطة والشفهية، وتتقاطع وتتداخل مع القصة القصيرة، مما يثير الإشكالية الخاصة بالتأثيرات المتبادلة بين القصة القصيرة الشفهية والقصة القصيرة المكتوبة، فأحيانا تنتشر القصة القصيرة المكتوبة بين العامة من الناس، ذلك "أن القصة القصيرة تسير دوما بين هذه الأنماط الخيالية وتدخل فيها للسيطرة عليها أو تدخلها في إطارها للتغذي عليها... وإذا ما طاب له (أي كاتب القصة القصيرة) يمكن أن يفكر في الأشكال القصصية الأخرى كأنماط تابعة للقصة القصيرة، وعندئذ فإن مفردات مثل الخرافة والأسطورة وحديث التقاليد... الخ، تأخذ وظيفة وصفية، القصة الأسطورية والخرافية والخاصة بالتقاليد، والشعرية، والتراثية، والرمزية، ويمكن لكاتب القصة القصيرة أن يفترض أن هذه الأشكال الموجزة لم تفقد استقلالها بل تحولت إلى القصة القصيرة"[(١)]. وفي الواقع لن نعثر على نظرية لشكل القصة القصيرة، فمعظم سمات هذا الفن جاء بها الممارسون له من الكتاب أمثال فرانك

[(١)] أنريكي إمبرت: القصة القصيرة –النظرية والتقنية، ص٤٠.

أكونورFrank O'connor (١٩٠٣ - ١٩٦٦م) والناقد بيتس Petes(١٩٠٥ - ١٩٧٤م)، وقبل ذلك إدجار ألن بو Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٤٩م) وموباسان Maupassant (١٨٥٠ - ١٨٩٣م) وغيرهم. وحين حاول شلوفسكي تحديد مفهوم القصة القصيرة في بداية مقالته حول بناء القصة القصيرة والرواية قال: "يجب أن أعترف، في بداية هذا الفصل، وقبل كل شيء، أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة. أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميز الحافز، ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي. ذلك أن وجود صورة ما، أو تواز ما أو وصف حادث ما لا يكفي لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة"[1].

أما أوكونور فيصف القصة القصيرة بأنها:" بلا قالب جوهري تبني عليه كيانها. وإذا كان هذا هو الشأن مع القصة القصيرة، فلا شك أنه مع الرواية أشد صعوبة، من حيث إنها بنية شديدة التعقيد، بل إنها أكثر الأنواع الأدبية تمنعا ورفضا للتقنين، باعتبارها نوعا يظل في حالة تشكل حسب المحيط الخارجي. فقد تكونت الرواية في ظل دينامية خاصة لتنظيم العلاقات التي يطرحها الواقعي والاجتماعي والذاتي بما هي علاقات يطبعها التوتر والجدل في الغالب"[2]. وتذهب ماري لويز برات Mary Louise Pratt إلى أن العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة هي علاقة طبقية، تقوم على التبعية التي تنطوي على جوانب معرفية وتاريخية، معللة ذلك بأن الجوانب المعرفية تتمثل في "أن القصر ليس خاصية أصلية لأي شيء، ولكنه يحدث فقط نتيجة نسبته إلى شي آخر. أما الجوانب التاريخية فترجع إلى أن الرواية كانت -وما زالت- هي النوع

---

[1] شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، ص١٢٢.

[2] فلاديمير كريزفسكي: طرائق تحليل السرد الأدبي، (مجموعة مقالات) من مقالة من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص٢١٧.

الأقوى والأعظم مكانة. ولذلك كانت الحقائق الخاصة بالرواية أساس تفسير بعض الحقائق الخاصة بالقصة القصيرة، وليس العكس صحيحا"[١].

ولما كان الشيء يفسره ضده فقد اعتمد النقاد على نقاط الاختلاف للتمييز بينهما – القصة والرواية– وعقد المقارنات، إذ قل أن تجد من يتحدث عن مفهوم الرواية دون أن يقف عند مفهوم القصة القصيرة والعكس كذلك[٢]، فكان أن أثمر ذلك نظرية خاصة بكل منهما لها منظورها ووعيها الخاص. ومع ذلك ظل التمييز بين الرواية والقصة القصيرة أمرا صعبا ومركزيا؛ "لكن ما هو جيد يجعل منها جنسا أدبيا، له قوانينه، ومحدد بإيجاز كرواية قصيرة تضيء بكثافة مشهدا يمثل فيه السارد بهذه الصفة أو تلك. وقد وصل الوضع إلى حد أن القصة كانت في نفس الوقت جنسا أدبيا قائما إلى جانب الرواية ونسيج الرواية نفسها، وليس بمستغرب أن الرواية كانت مسوقة إلى البحث عن طريقها بالتحلل من قوانين القصة أي أنها كانت مسوقة بمعنى ما، إلى البحث عن نفسها. ومن هنا كان التمييز بين الرواية والقصة يضعنا في صميم أزمة الرواية"[٣].

ومن النقاد من ميز بين القصة القصيرة والرواية تبعا للصيغة التي يقدم بها السرد؛ و كان رامون فيرنانديز، قد ذهب إلى التفريق بين النوعين باعتبار أن " الحدث في الرواية يجري في الحاضر، بينما الحدث في القصة قد جرى في الماضي، والقصة تدور حول ماض ما، بينما

---

[١] ماري لويز بارت: القصة القصيرة: الطول والقصر، ص٥٠.

[٢] يمكن الرجوع على سبيل المثال لا الحصر إلى: شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة. ايخنباوم: حول نظرية النثر، نظرية المنهج الشكلي. ماري لويز برات: القصة القصيرة الطول والقصر،

[٣] ميشيل رايمون : بصدد التمييز بين الرواية والقصة، ص١٧٧، ١٧٨.

الرواية تقيم في حاضر ما"[1]، بمعنى أن الرواية ما هي إلا عرض للحياة، فهي مرآة الحياة، وتعكس عالما مليئا بالمفاجآت وبعيدا عن منطق السببية والتفسير، في حين تكون القصة القصيرة بمثابة حكاية الحياة وهو ما يجعل أحداثها خاضعة لمنطق سببي وزمني يفسرها. إلا إنه عاد فيما بعد وتراجع عن رأيه، وإن ظل يرى في القصة القصيرة تنظيما منطقيا، وخطابيا للماضي؛ فقد أثارته ملاحظة أن كثيرا من الروايات الطويلة، بما فيها بعض أفضل روايات دوستويفسكي لا تغطي سوى عدد قليل من الأيام والساعات، مما دفعه إلى الاعتقاد بأن ما يدوم هو الوصف وليس الشيء الموصوف وهو ما أكده بورجي حين لاحظ "أنه إذا كان كاتب القصة القصيرة يقطف غصنا واحدا من النبتة، فالروائي يجتثها كاملة، بجذورها وتربتها"[2]. وذلك ما يجعل الكاتب الروائي ينخرط كلية في عالم الرواية دون قيد، بحيث تصبح شخوص الرواية رهينة اللحظة الحاضرة.

لذا لن أقف طويلا عند الاختلاف الكمي بين القصة القصيرة والرواية؛ لعدم كفاية هذا المعيار في الدراسات التطبيقية، فالاختلاف بين القصة القصيرة والرواية أعمق من أن ينحصر في عدد كلمات هذا النوع أو ذاك، وإنما هو -بصورة أكثر دقة- اختلاف نوعي يعتمد مجموعة من المعايير والخصائص المتوفرة في النوع الأدبي. ومن هذه المعايير ما يمكن أن نختصره بمقولتي "التكثيف والوحدة "، و"لحظة التنوير".

---

[1] ميشيل رايمون : بصدد التمييز بين الرواية والقصة، ص ص١٧٧,١٨٧.

[2] المرجع السابق: ص١٧٩.

١:١:١ الوحدة والتكثيف

يعتقد إيخنباوم، وهو من نقاد القصة القصيرة المؤسسين، أن "... كل شيء في القصة القصيرة كما في الأحدوثة، يميل نحو الخلاصة. إن القصة القصيرة يجب أن تنطلق بقوة، مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة، وبكل قواه، الهدف المنشود...، ويوحي مصطلح "short- story" دائما بوجود حكاية عليها أن تلبي شرطين اثنين: الأبعاد المختصرة والتشديد على الخلاصة (conclusion) فهذان الشرطان يخلقان شكلا مختلفا تمام الاختلاف، في أهدافه وأنساقه، عن الرواية"[١]. وإذا كان التكثيف والوحدة هما سمة القصة القصيرة، فإن الرواية تميل إلى إبطاء الحدث، والخروج بأكثر من انطباع. وقد أوجز إيخنباوم هذه القضية حين قال: "إن القصة القصيرة تذكرنا بالمسألة التي تتلخص في وضع معادلة ذات طرف مجهول واحد، أما الرواية فهي مسألة ذات قواعد متباينة، نقوم بإيجاد حل لها عن طريق نظام من المعادلات ذات أطراف مجهولة متعددة، نظرا لأن الأبنية الوسيطة هي أهم من الجواب النهائي. القصة القصيرة لغز، أما الرواية فلعبة لفظية...، أو العلامة الرمزية..."[٢]. وقد تحدث إدجار ألن بو عن وحدة الأثر الكلي، فكل جزء في القصة يسعى لخدمة هذا الأثر الواحد، وهو ما رفضه إيان ريد حين رأى "أن هناك كثيرا من القصص الرفيعة المستوى ترجع جاذبيتها للقارئ أساسا، إلا أنها لا تعطي انطباعا واحدا... كما أن وحدة الانطباع لا نستطيع أن نستبعدها عن فن الرواية"[٣].

أما أوكونور فيرى أن كاتب القصة القصيرة يختلف عن كاتب الرواية في أن "كاتب القصة القصيرة يختار دائما الزاوية التي يتناول الحياة منها، وكل اختيار يقوم به يحتوي على

---

[١] إيخنباوم: حول نظرية النثر، ضمن مقالات نظرية المنهج الشكلي،ص١١٢.

[٢] المرجع السابق: ص١١٤.

[٣] إيان ريد: القصة القصيرة، ص١١٠.

إمكانية قالب جديد"[١]، فقالب الرواية هو الحياة، أما قالب القصة القصيرة فيختص بزاوية واحدة من هذه الحياة، مما يعني تكثيف هذه الرؤية، حيث تعرض الحياة من خلال هذه الزاوية. أما الرواية فهي تعرض الحياة عبر أحداث متعددة، باختصار "الرواية هي الضوء القوي والقصة القصيرة هي الحزمة الضوئية"[٢]. ويتناسب هذا التكثيف، بالضرورة، مع زمن القراءة طرديا في كل نوع منهما. إلا أن ذلك لا يعني، بالضرورة، أن يكون زمن الحدث في الرواية أطول من زمن الحدث في القصة القصيرة، فقد تدور أحداث الرواية في ساعة واحدة أو يوم، كما قد يدور الحدث في القصة في عشرات السنين.

وفي حوار مع القاص إبراهيم عبد المجيد سئل فيه عما يميز القصة القصيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية أجاب: "كنت دائما أحس أن القصة القصيرة يمكن أن تكون أكبر وأطول أو أوسع من ذلك، وكان الجهد الأكبر لي أثناء الكتابة هو الوصول إلى النهاية بأقصر الطرق، وأقصر الطرق يعني الاستخدام الأمثل والأدق للغة. للكلمات. لقد كلفتني هذه المسألة عددا من القصص غير الجيدة في البداية ثم استقامت لي بعد جهد صعب؛ فالواحد منا يبدأ بالكتابة وهو صاحب وجهة نظر في الكون والسياسة، عالم أو متعلم، وعليه أن يتعلم أن يقتطع من لحمه/أفكاره ومشاعره الخاصة: ما هو زائد ويتركه يتساقط تحت قدميه في عملية مؤلمة في البداية إلا أنها تصير جميلة وسارة حين ينجح ويدخل إلى مملكة الجمال الفني. لقد وصلت بعد مكابرات إلى أن أهم ما يمكن أن يميز القصة القصيرة أن يكون لها محور ارتكاز واحد..."[٣].

---

[١] فرانك أوكونور: الصوت المنفرد. ص ١٦.

[٢] انريكي امبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص٤٤.

[٣] شاكر عبد الحميد: سيكلوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، ص ٢٩٥.

قد يبتعد مثل هذا الرأي عن التحديدات النقدية، إلا أنه يكشف عن جانب مهم في العملية الإبداعية للقصة القصيرة، حيث تكثر عمليات الاستئصال والإقصاء، ولكنه يشير، ضمنا، إلى خصوبة هذا الفن، وقدرته على حمل بذور روائية قابلة لأن تكون مشروعا روائيا مستقبلا. والواقع يؤكد أن تعامل الكتاب مع القصة القصيرة في بداياتها كان يشوبه اللبس والخلط بينها وبين مفهوم الرواية، فالقصة القصيرة عند نجيب محفوظ في بداياتها تتحول من اللحظة المكثفة والمركزة على الموقف أو الشخصية إلى سرد تاريخ هذه الشخصية وماضيها، كما نجد في قصة "حكمة الحموي" المنشورة في المجلة الجديدة الأسبوعية، الأربعاء ١٨ مارس ١٩٣٦، وأحيانا قد يتعرض لمقدمات لا تخدم القصة في شيء، وهو ما دفع عبد المحسن طه بدر إلى القول بأن: "مثل هذه المقدمات الطويلة التي يلجأ إليها الكاتب، قد تصلح خلفية لكتابة رواية طويلة، أما بالنسبة لقصة قصيرة فهي لا تمثل عملا لا ضرورة له فحسب ولكنها تمثل عملا سلبيا ومعوقا"[١].

وتتأثر بهذين المعيارين -التكثيف والوحدة- طبيعة رسم الشخصية في كل من النوعين، كما يلاحظ أوكونور، ففي القصة القصيرة " لا يوجد شخص يستطيع أن يتعرف على نفسه، اللهم إلا إذا كان ذلك الشخص المجهول هو المؤلف نفسه"[٢]. فالشخصية في القصة القصيرة لا تمثل إلا نفسها. لذلك تجد قارئ القصة القصيرة يهتم بالموقف الذي وضع فيه البطل لا بالبطل نفسه، ويتحول هذا الاهتمام في الرواية لصالح البطل، حيث يراقب القارئ الشخصية متتبعا خطواتها وملامحها، ضمن شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية. مما يجعل المتلقي أكثر اقتناعا بهذه

---

[١] عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ- الرؤية والأداة، ص ص ٨٩، ٩٠.

[٢] أوكونور: الصوت المنفرد، ص٥٠.

الشخصية التي أخذت تتخلق أمامه لحظة بلحظة. من هنا كان القول بأن الرواية تخلق أشخاصها، أما القصة فإنها تقتصر على وضع شخوصها في موقف ما، وهو ما يجعل الاهتمام الأكبر لكاتب القصة القصيرة ينصب على الحبكة. بالمحصلة النهائية يظل الفارق بين القصة القصيرة والرواية غير حاسم ونهائي خاصة حين يقارب النوع الأدبي تخوم النوع الآخر.

١:١:٢ لحظة التنوير

يسمي رشاد رشدي النهاية في القصة القصيرة لحظة التنوير ويعطيها أهمية خاصة باعتبارها "النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه"[1]، إلا أن إيان رايد يقلل من أهمية هذه اللحظة، ويرى أنها ليست ضرورية على الإطلاق، ولو حدث تنوير هام في القصة فسيكون خاصا بالقارئ فقط، ونشعر – على الرغم من حدوث تغيير هام في رؤية الشخصية– بأن الشخصية نفسها لم تدرك مدى أهمية الحدث.

لقد نجحت القصة القصيرة في التداخل مع الأنواع الأدبية الأخرى؛ لما تتميز به من طبيعة مرنة جعلتها نوعا قادرا على الاندماج والتحول. ولكن الأمريزداد صعوبة حين نحاول أن نفرق بين الرواية " Novel "، والرواية القصيرة "Novella". كما يبدو أن الترجمة العربية للنوفيلا تعتمد المقياس الكمي في التمييز بين مسميات الأنواع السردية، وهو ما يزيد من الالتباس لعدم كفاية هذا المقياس في الفصل بين الأنواع السردية. وقد ناقش روجر آلن حالة الغموض التي تكتنف قضايا الفن القصصي العربي الحديث، من حيث استخدام التعابير الفنية

---

[1] رشاد رشدي: القصة القصيرة، ص٩٦.

كتسميات للأنماط الأدبية، وهي حالة ليست وقفا على اللغة العربية، بل هي موجودة أيضا في اللغات الغربية، أما في الحالة العربية فقد لاحظ أن: "اللغة العربية لا تحوي كلمة عامة تقابل بالضبط تعبير "Fiction" باللغة الإنجليزية ككلمة تعبر عن وسيلة مختلفة في النظر إلى العالم ومظاهره، ولخلق عوالم جديدة مستقلة بذاتها في الواقع، عن طريق التلاعب بالكلمات وعن طريق التهكم والسخرية. غير أنه أمكن للعربية أن تبتدع تعابير فنية لتمييز كل من الأنماط القصصية المختلفة، حيث انتهجت التعابير المستعملة تلك، نهج اللغة الإنجليزية أيضا بصفة عامة، إذ اختارت تعبير "قصة قصيرة" مقابلة "Short Story" ورواية مقابل "Novel" في أغلب الأحيان، وقد استخدمت تعبير "في أغلب الأحيان" هذا نظرا لأن عددا قليلا من الكتاب في العالم العربي يفضلون استخدام تعبير "قصة" كتسمية للرواية، وهو ما يطلق عليه في الإنجليزية تعبير "Story" أو "Narrative" "[1].

وثمة علاقة قديمة ربطت القصة القصيرة بالرواية، يذهب شلوفسكي إلى إعلانها باعتبارها حقيقة تاريخية مفادها أن "الجد الأول للرواية هو مجموعة القصص"[2]، حيث كانت تؤلف مجموعة القصص القصيرة ضمن إطار خاص يربط القصص بعضها ببعض، وهو ما نجده في الثقافة العربية في قصص "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، التي تعتمد على أسلوب الحكاية، حيث يتم تضمين القصة قصة أخرى عن طريق الحكي. وعادة ما تكون تلك الوسيلة في الحكي كتابية لا شفاهية، فاتساع السرد وتشعبه لا يتاح للسامع كما هو الحال مع القارئ، ولأن الرواية فن كتابي منذ ولادته، فقد ظهرت في الأدب الأوروبي، في عصر مبكر،

---

(1) روجر آلن: الرواية العربية، ص ص٢٤، ٢٣.

(2) فيكتور شكلو فسكي: بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، ص٤١.

مجموعات من القصص صيغت في وحدة متكاملة، تربطها قصة واحدة تلعب دور الإطار لبقية القصص"[1].

٢:١ أنماط العلاقة بين القصة القصيرة والرواية

يأخذ السرد داخل القصة أشكالا عدة؛ فقد يظهر بوصفه حكاية شفوية، أو نصا مكتوبا على صورة مذكرة أو قصة متخيلة، وقد تظهر بشكل ضمني بوصفها ذكرى أو حلما، وقد تكون نوعا من التمثيل البصري على شكل وثيقة أو لوحة يحولها أو يقوم السارد بوصفها.

وحين درس جيرار جنيت مستويات السرد، حيث يضم العمل الأدبي عملا أدبيا آخر، رأى أن الحكاية القصصية التالية التي قد يضمها العمل السردي شكل يرقى إلى أصول السرد الملحمي؛ حيث تخصص الأناشيد من الملحمة لحكاية الحكاية التي يرويها البطل، وقد استمرت ممارسة هذه الطريقة في القرن الثامن عشر، على الرغم من ظهور أشكال جديدة للرواية.

إذا كان كاتب القصة القصيرة، حسب رأي فرانك أوكونور، يختلف عن كاتب الرواية في زاوية الرؤية؛ حيث إن "كاتب القصة القصيرة يختار دائما الزاوية التي يتناول الحياة منها، وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد"[2]، بحيث تشكل كل قصة جديدة تجربة جديدة، تحمل على نحو خاص جدا خصائصها، شكلها وموضوعها، وتختار بنفسها اتجاهاتها إما إلى تفاصيل السرد أو التكثيف الشعرى أو الدرامى أو الملحمى أو الغنائي أو الحكاية الشعبية، أو حتى الخاطرة والأمثولة وصياغات أخرى عديدة ومتنوعة؛ إذا كان كاتب القصة كما تقدم، فإن ذلك يجعل للقصة القصيرة سلطتها على البنية الروائية الكاملة التي احتوتها، فاختيار الزاوية المراد

---

(١) فيكتور شكلو فسكي: بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، ص٤٢.

(٢) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد. ص ١٦.

التقاطها في القصة القصيرة يجعل البنية الكبرى أو الرواية محكومة لهذه الزاوية، التي ستشكل مكونا سرديا تنطلق منه مجموعة من العلاقات، يتم عبرها التراسل الظاهري أو الخفي. كما ينجم عن هذا التراسل حوار يكون فيه النص حوارا للنص الآخر وتعبيرا عن موقف الكاتب، مما يجعل الرواية تمثيلا حقيقيا للممارسة الحوارية التي دعا إليها باختين، وليتحول تداخل النصوص إلى حوار الأنواع الأدبية.

وفي القراءة التي يقدمها جيرار جينيت للحكاية القصصية التالية، نجده يصنف العلاقة التي تربط الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى إلى ثلاثة أنماط رئيسة هي:

١. علاقة سببية مباشرة، ذات وظيفة تفسيرية.
٢. علاقة موضوعية غير مباشرة؛ ذات وظيفة إقناعية.
٣. غياب العلاقة.

١:٢:١ علاقة سببية مباشرة

يتمثل هذا النمط في "علاقة سببية مباشرة بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة، تضفي على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية... وتجيب كل هذه الحكايات صراحة أو ضمنا عن سؤال من نمط "ما الأحداث التي أدت إلى الوضع الحالي؟" وفي أغلب الأحيان، فما فضول المستمعين داخل القصة إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ، وما الحكاية القصصية التالية إلا متغير للاسترجاع التفسيري..."[1]. نجد مثل هذه العلاقة في رواية أميل حبيبي "اخطية"، حيث تتعدد الحكايات، في علاقة سببية، تحاول أن تحلل وتفسر الحال التي وصل لها الوطن وأهله. وروايات إميل حبيبي جميعها، تتميز بتوليدها سلسلة من الحكايات الصغيرة التي يصعب علينا

[1] جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص٢٤٣.

السيطرة على تشعبها الدلالي وانفتاحها على بعضها بعضا، وتراكبها طبقات بعضها فوق بعض، مما يلقي المتلقي في كرنفال، ولعل من أهم خصائص الكرفلة أنها لا تسمح بالتحجر داخل نوع أدبي أحادي الصوت، حيث تحفل النصوص المنتمية إليها بالحديث عن المهمشين والضعفاء والمجاذيب والمحتالين وغيرهم، وهي نصوص غالبا ما تكون منتزعة من أنواع أدبية مختلفة، مما يخلق جوا كرنفاليا يختلط فيه الجد بالهزل، ويعطي الرواية مساحة واسعة من الحرية، وهو ما نجده في روايته "اخطية"، فالراوي يسلمنا من حكاية إلى حكاية في نوع من توسيع الشبكة السردية، وتوضيح سمات الشخصيات، أو المعاني، بتكثير الحكايات وتوليد الكلام وتشقيقه بعضه من بعض. وأول ما يطالعنا في "اخطية" قصة الوزير وأبنائه الثلاثة حين اختبر فطنتهم –وهو ما يعيدنا إلى وظيفة القصة/العتبة التي ستتداخل مع تقنية الصندوق–، فقد كان معه أربع دوائر ثلاث حمراء وواحدة خضراء، ثم عصب أعينهم ووضع على جبين كل واحد منهم دائرة، ولما حل عصائبهم وتساوت أبصارهم، جعل الوزارة جائزة لمن يعرف لون الدائرة التي على جبينه قبل أخويه، فاعتراهم الوجوم وظلوا صامتين، ومرت ساعة وهم حيارى إلى أن فطن أصغرهم إلى سبب هذه الحيرة. فصاح فوق جبيني ورقة حمراء.

"كان والدي يدق الأرض بعصاه إيذانا بانتهاء الحدوثة، ثم يلقي علينا السؤال: كيف اهتدى "قريد العش" إلى لونها؟"[1].

بهذه الأحجية تتشكل الرؤية الأساسية للرواية. وتقوم هذه الحكاية بمهمة تفسيرية لأحداث الرواية التي يبدأ السارد فيها بنسج روايته مع "اخطية"، مرتكزا على حدث مركزي هو عامل التثوير في الرواية، وهو اضطراب حركة السير عند الإشارة الضوئية، بسبب ظهور شخص غريب عن المكان، ملثم بكوفية، وذي قدرة خارقة على تنويم كل من في الشارع تنويما

---

[1] إميل حبيبي: الأعمال الأدبية الكاملة: اخطية، ص٥٦٩.

مغناطيسيا، مما أشاع الفوضى والخوف في الشارع الذي أصبح شبيها بالجسد المصاب بالجلطة، فتوقفت حركة السير، وتعبأت لهذا الحدث كل أجهزة الكيان الصهيوني. وتتعدد القصص عند هذا المشهد بتعدد التأويلات التي تتردد بين ربط هذا الشخص بالصحون الطائرة، أو ربطه بالوهم والتخيلات، وغيرها من التأويلات التي أجمعت على غرابة الحدث، دون نسيان تعطل إشارة المرور التي غابت عن الكثيرين بسبب الهاجس الأمني المتحكم في كل حركة. وهنا –ساعة وقوع الجلطة– تظهر للسارد امرأة ممزقة الملابس، تحمل طفلة صغيرة وتهرول وسط السيارات المتوقفة، لم يكن الوجه غريبا عنه، إنها اخطية التي كان يعرفها قبل أربعين سنة ومازالت ملامحها كما هي لم تتغير رغم مرور الزمن، كبروا وظلت كما هي. وهنا يغادر السارد سيارته المتوقفة مطاردا اخطية التي اختفت في الزحام.

يبدو جليا أن اخطية التي أحبها السارد وصحبه قبل أربعين سنة ثم تركوها حين اغتصبت، وظل هو وصحبه طوال أربعين سنة يتساءلون فيما بينهم: من المسؤول؟ ومن هو والد الطفلة التي تحملها؟ وكل واحد منهم يشعر بتأنيب الضمير، "فمن يكون؟ أي منا لم يشعر في تلك الأيام أنه هو؟ أي منا لم يشعر في تلك الأيام بأنه جبان رعديد لأنه لم يجرؤ على قرع باب بيتها، وعلى إبلاغ أبويها بأنه والد الطفلة، مع علمه بأنه ليس والدها ولكن الواجب يدعوه إلى ذلك"[1].

وظلت هي ترفض التصريح باسمه على الرغم من تهديد أهلها وإخوتها لها، ولكن دون أن يحصلوا على إجابة. ومن قصة "اخطية" يجد المتلقي نفسه فجأة وقد علق في قصة "أبي العباس" و"عبد الرحمن" و"سروة"، وليكتشف السارد بعد أربعين سنة أن مرور الزمن بلا إجابة هو الإجابة.

---

[1] إميل حبيبي: الأعمال الكاملة، اخطية، ص٦٧٥.

"إن مرور الوقت على هذا الأمر من غير أن يهتدي أي واحد منا على جواب هو الذي أهداني إلى هذا الجواب، إلى الأمر الطبيعي حتى غايته"[1].

لقد تساووا جميعا في الذنب، من ذهب ومن بقي حتى اختلط عليهم الأمر كما حدث تماما مع أبناء الوزير، وليصرح السارد بحل اللغز في نهاية الرواية:

"... أما وقد ساواهم بلون الأوراق، فوق جباههم، فقد اختلط الأمر عليهم جميعا.فلما صمت الثلاثة، ساعة من الزمن أدرك أشدهم فطنة حقيقة الأمر"[2].

الجميع في "اخطية " مشترك في الجريمة، وكلهم سواء في الخطيئة، إن " اخطية التي تمثل الوطن تقول للاجئ المهاجر الفلسطيني: "لو وجدتم من تحبون غيري ما أحببتموني"[3]. وكل واحد منهم يظن في قرارة نفسه أنه هو الذي يحمل وصمة عار "اخطية " ولكنه لا يجرؤ على البوح فالتزموا الصمت أربعين سنة إلى أن أدرك الفطن حقيقة الأمر.وأن كل واحد منهم كما يقول المتنبي هو " المطالب والقتيل والقاتل" .

١:٢:٢ علاقة موضوعية غير مباشرة

أما النمط الثاني من علاقة القصة القصيرة بالرواية فيتصف بالموضوعية، حيث تستقل الحكاية التالية عن الحكاية الأولى، بحيث يمكن اقتطاعها من النص الكلي دون أن يحدث ذلك خللا في البنية التابعة أو البنية الأصلية، إلا إن ذلك لا يعني أن وجودها في النص الكلي عديم الجدوى؛ بل يكون لها دور وظيفي مهم، وقد حدد جينت هذه العلاقة باعتبارها ذات وظيفة

---

[1] إميل حبيبي: الأعمال الكاملة، اخطية، ص٧٠٤.

[2] إميل حبيبي: الأعمال الكاملة، اخطية، ص٧٠٥.

[3] جهاد فاضل: أسئلة الرواية، حوار مع إميل حبيبي، ص٤٤.

إقناعية، "لا تستتبع بالتالي أي استمرارية زمكانية بين القصة التالية والقصة: إنها علاقة مقابلة.. أو مماثلة... وبنية الإرصاد الشهيرة -التي أجلتها كثيرا "رواية الستينات الجديدة" إلى عهد قريب- شكل متطرف طبعا من علاقة المماثلة هذه، مدفوع إلى أقصى حدود التماهي. ثم إنه يمكن العلاقة الموضوعاتية، عندما يدركها المستمعون أن تمارس تأثيرا على الوضع القصصي"[1].

إلا إن هذه السلطة لن تتأتى للقصة القصيرة إلا إذا كان الروائي مدركا لدور هذه التقنية وأهميتها، وهو ما تنبه له جان ريكاردو في كتابه قضايا الرواية الحديثة حين أفرد بابا لهذه التقنية، التي ترجمها صياح الجهيم إلى "الإرصاد" وجعله مقابلا لـ mise en abyme، وهو مصطلح بلاغي قديم، والمصطلح مشتق من "شعارات النبالة"، حيث يظهر في شعار النبالة ما يسمى "abyme"، مشكلا صورة مصغرة لهذا الشعار"[2].

أما إن كان الكاتب غير مدرك لأهمية هذا النوع من التقنيات، فإن وجودها ضمن البناء الروائي لا يعدو أن يكون حيلة لملأ الفراغ أو وسيلة تزيينية، بحيث تصبح مجرد قصاصة طافية على سطح النص الروائي يمكن الاستغناء عنها، دون أن يخل ذلك بالعمل الروائي. ولعل وجود مثل هذا التوظيف السطحي للقصة القصيرة في بعض الأعمال الروائية، وقلة الممارسين لتلك التقنية آنذاك هو ما دفع رينيه ويلك إلى الاعتقاد بضآلة دور هذه التقنية وعدم جدواها حين قال: "وهناك صنعة لا يمارسها أحد حاليا وهي تضمين قصة قصيرة داخل رواية، وينظر إليها في مستوى أول على أنها محاولة لملء فراغ العمل، وعلى مستوى آخر على أنها بحث عن

---

[1] جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص ص٢٤٤.

[2] جيرالد برنس:المصطلح السردي، ص١٣٤.

التنويع"[1]. ولكن، إذا أخذنا بالزعم الذي يرى أن الجزء الأعظم من العمل الأدبي يقوم على العمل المنظم لا الإلهام المزعوم، أدركنا خطورة الدور الذي قد تلعبه القصة القصيرة في البنية الروائية، بوصفها حافزا تأليفيا يرفع من سوية البناء السردي، ويزيد من تماسكه. وهو ما سأحاول توضيحه في بعض الأعمال الروائية.

١:٢:٢:١ أشكال الإرصاد

وقد ابتدئ بتصنيف هذه التقنية إلى نوعين تبعا لموقعها والوظيفة التي تشغلها، ومدى اشتباكها مع المكونات البنائية الأخرى. ولا يمنع تصنيف هذه التقنيات أن تتعدد في البنية الروائية الواحدة. ولكن تبسيط العرض وإيضاحه تطلب منا تصنيف أشكال الإرصاد إلى:

أ. العتبة.

ب. المرآة.

أ. العتبة:

يرى صبري حافظ أن "البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل، وأنها تستنفد جهدا يفوق ما يبذل في أي جزء مساو لها من حيث الحجم، وتستغرق أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على السواء"[2]، ومع ذلك لا بد من الحذر لأن البداية يمكن أن تكون "الباب الذي ندلف منه إلى عالم النص الرحب ولكن من الممكن في الوقت نفسه أن تصبح الجدار الذي يصرفنا عن الدخول إلى هذا العالم ويصدنا عن محاولة الولوج إلى ما وراء حائط البداية.

---

[1] رينيه ويلك: نظرية الادب، ص٢٣٢.

[2] صبري حافظ: البداية ووظيفتها في الفن القصصي، ص١٤١.

الأصم"[1]. وقد تكون عملية جذب المتلقي هي الوظيفة الأولى للعتبة النصية لكنها ليست الأهم، فالبداية تمثل "الجزء المشكل للمفتتح أو المدخل، ولا يمكن عزلها عن السرد الذي تتجسد من خلاله/وعبره الرواية بكاملها"[2]، فهي تمثل مكونا بنائيا يساعد المتلقي على التقاط الخيوط الأساسية للعمل السردي، ويمكّنه من سبر غور النص والتقاط أبعاده الدلالية والرمزية.

وقد أبدت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما واضحا بما يسمى بالنص الموازي (Para text) أو ما أسماه سعيد يقطين بالمنصّات، أي "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعرا ونثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة"[3]؛ ومنها ما هو خارجي مثل عنوان النص والعنوان الفرعي والمقدمة والذيل وكلمة الناشر، ومنها ما هو داخلي يتعالق بالنص بنيويا، ويشتبك معه في تركيب الخطاب المعروض، محققا وظيفته الجمالية والبلاغية والدلالية. وما يهمنا في هذه الدراسة هو المناصة السردية المنتمية إلى القصة القصيرة، حيث يعتمد كثير من الروائيين على القصة القصيرة باعتبارها عتبة نصية، تهيئ المتلقي لاستقبال أفق محدد من الرواية، وتقوم بمهمتها في بناء النص السردي، بالاستناد إلى وظيفتها الدلالية والرمزية التي ستنعكس لاحقا على البنية الدلالية العامة للنص.

تشكل القصة القصيرة/العتبة أبسط أنواع الإرصاد في الرواية، ويغلب على هذا النوع الاعتماد على القصة القصيرة المنتمية في أصولها إلى القصص الشعبي والحكايات الخرافية، حيث يتم عبرها محاكاة البنية الكبرى وإعادة إنتاجها وتشكيلها وفق منظور خاص. في "الغرف

---

[1] صبري حافظ: البداية ووظيفتها في الفن القصصي، ص١٤١.

[2] البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص١٧.

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي- النص- السياق، ص٩٩.

الأخرى" لجبرا يستهل الكاتب نصه بقصة قصيرة مستمدة من القصص الخرافي، مفادها أن أميرا يسكن زوجه في قصر والده القديم ذي الأربعين غرفة، سامحا لها أن تشغل تسعا وثلاثين عامرة بالطنافس والرياش والنفائس، أما الغرفة الأربعون فليست لها، وهي محظورة عليها، إلا أن فضول الأميرة يدفعها إلى أن تتحين فرصة غياب الأمير والحاشية عن القصر وتدخل هذه الغرفة، وإذا بالغرفة تتفرع إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى، ويتفرع كل منها إلى المزيد من الغرف، وتسمع صوتا يناديها ويحذرها من الدخول إلا أنها ترفض العمل بما سمعت من نصيحة ... وهنا ينقطع السرد دون أن يخبرنا بما وجدته الأميرة في تلك الغرف، ليلج القارئ بدوره في رحلة عجائبية مع بطل رواية "الغرف الأخرى".

لقد استطاع الراوي أن يبني عبر القصة الخرافية عالما يحمل المتلقي بسهولة ودون مقاومة إلى عالم الحلم والخيال في الرواية، حيث تتشكل البنية الهيكلية للرواية من المتاهة التي يتورط فيها السارد، فما أن يخرج من غرفة حتى يجد نفسه عالقا في أخرى، وهو في كل مرة يحمل هوية واسما جديدا لا يعرفه، وهكذا في متاهة لا تنتهي إلا باستيقاظه من الحلم الكابوسي، ولكنه حين يستيقظ لا يبدو لنا كما كان من قبل، وهو ما سبق أن حذرت منه القصة الخرافية، حين سمعت الأميرة صوتا يحذرها من دخول الغرفة المحرمة قائلا: "إذا كنت أنت أنت يا أميرة، فارجعي الآن قبل أن تندمي، وإلا فلن تخرجي مثلما دخلت"[1]، في إشارة إلى ضياع الذات وتشتتها في عالم المجهول الذي ابتنته البنية الكبرى. إن رواية "الغرف الأخرى" بمثابة نسخة معدلة تتناص مع القصة الخرافية المتقدمة في السرد، فتجربة الكشف والبحث عن المجهول، ورفض الواقع المعلوم بكل معطياته، والجري وراء المجهول بكل محاذيره ومخاطره هو ما

---

[1] جبرا:الغرف الأخرى، ص ٦.

تحاول الرواية رصده، ضمن إطارها الفلسفي، وقد ساعدت القصة القصيرة/العتبة في خلق بعد استباقي لما يمكن أن تأتي به الرواية.

أما في رواية الطيب صالح، فتشكل القصة القصيرة عتبة نصية تتصدر البنية الروائية، وتتكفل بالكشف عن الرؤية التي يصدر عنها الكاتب ويؤسس عليها نصه الروائي "مريود"، الذي يتشكل من مجموعة لوحات متجاورة، وترتبط برباط المكان "مريود"، مصورة حياة الإنسان السوداني البسيط في القرية. وقد تبدو الرواية في مجملها غامضة يصعب فهمها دون القيام بدراسة تحليلية دقيقة، والسارد في هذه العتبة هو برزويه المتطبب ناسخ كتاب كليلة ودمنة، إذ يقول: "فالتمست للإنسان مثلا، فإذا مثله مثل رجل نجا من خوف فيل، وتعلق بغصنين كانا على سمائها، فوقعت رجلاه على شيء في طي البئر. فإذا حيات أربع قد أخرجن رؤوسهن من أحجارهن، ثم نظر فإذا في قاع البئر تنين فاتح فاه منتظر له ليقع فيأخذه، فرفع بصره إلى الغصنين فإذا في أصلها جرذان أسود وأبيض، وهما يقرضان الغصنين دائبين لا يفتران، فبينما هو في النظر لأمره والاهتمام لنفسه، إذ أبصر قريبا منه كوارة فيها عسل نحل، فذاق العسل، فشغلته حلاوته وألهته لذته عن الفكرة في شيء من أمره، وأن يلتمس الخلاص لنفسه، ولم يذكر أن رجليه على حيات أربع لا يدري متى يقع عليهن، ولم يذكر أن الجرذين دائبان في قطع الغصنين، ومتى انقطعا وقع على التنين. فلم يزل لاهيا غافلا مشغولا بتلك الحلاوة حتى سقط في فم التنين فهلك"[1].

وكما يوضح برزويه في كتابه فإن هذه الحكاية تختزل حياة الإنسان وصراعاته في هذه الدنيا، التي ينشغل بها المرء عن سبيل قصده ويلهيه الأمل عن ساعة أجله. وتظل هذه القصة/العتبة ترسل إضاءاتها إلى كل لوحة من لوحات الرواية التي تحكي صراع الإنسان مع

---

[1] الطيب صالح: مريود، ص ٩.

أخيه الإنسان ومع الزمان والمكان، ويشكل مشهدا الشروق والغروب على ضفتي النهر خلفية ثابتة وواضحة في أغلب اللوحات، في إشارة واضحة إلى فعل الزمن ودأبه في إفناء الأجل. والناظر في كتاب كليلة ودمنة يجد أن هذه الحكاية قد وردت على لسان رأس أطباء فارس برزويه حين خير نفسه بين الأمور الأربعة التي يطلبها الناس، وفيها يرغبون وإليها يسعون، فقال: "أي هذه الخلال أبتغي في علمي؟ وأيها أحرى بي فأدرك منه حاجتي؟ المال؟ أم الذكر؟ أم اللذات؟ أم الآخرة؟"[1]. تتقابل هذه الأسئلة الأربعة التي يطرحها سارد القصة القصيرة مع اللوحات الأربع التي يعرضها سارد الرواية، مبتدئا بعرض لوحته الأولى التي تظهر تماهيه بالجد حتى صارا كالتوأمين، إلا أن هذا التشابه سرعان ما يتحول إلى تنافس وصراع ينتهي بمغادرة السارد/الحفيد القرية، في إشارة واضحة إلى صراع الماضي والحاضر بكل محمولاتهما الثقافية والاجتماعية والسياسية. ثم ينتقل السارد ليرسم اللوحة الثانية، وشخوصها هم وجهاء القرية الأكبر سنا وقدرا، وعلى الرغم مما يشيع بينهم من ألفة وتسامح إلا أنها تحمل في داخلها بذور الاختلاف والتنافس والأسف على مقاعدهم التي خسروها في لجنة القرية، لذا يعنونها الكاتب بسعيد عشا البايتات القوي. والمطلع على رواية "ضو البيت" يعلم ما لهذه الشخصية من قدرة على التكيف والاندماج مع الحاضر، فعلى الرغم من كبر سن عشا البايتات إلا أنه استطاع أن يحفظ مكانه في اللجنة ضمن جيل الشباب، خلاف أصدقائه من كبار السن. أما في اللوحة الثالثة فتتصارع الحقيقة والوهم في البحث عن اللذة، فترسم صراع الطاهر ود الرواس مع الحورية التي قضى عمره يحاول اصطيادها من النهر، ولينفذ منها إلى تاريخ مريود وما يحمله هذا التاريخ من حب وقتل وسلب، لتصبح حلما أو أسطورة من أساطير الزمان. ومن ثم تنغلق الرواية في اللوحة الرابعة والأخيرة بحكاية مريم التي أحبها الراوي، وصراعها مع العرف

---

[1] كتاب كليلة ودمنة: ص٥٣.

والتقاليد وأخيرا صراعها مع الموت، وتتوج هذه اللوحة بتلك الخاتمة التي تعيدنا إلى القصة من كتاب كليلة ودمنة، حيث تموت مريم بين ذراعي حبيبها السارد الذي يسمع صوتها وكأنه ينزل من السماء: "يا مريود أنت لا شيء. أنت لا أحد يا مريود. إنك اخترت جدك وجدُّك اختارك لأنكما أرجح في موازين أهل الدنيا. وأبوك أرجح منك ومن جدك في ميزان العدل، لقد أحب بلا ملل، وأعطى بلا أمل، وحسا كما يحسو الطائر، وأقام على سفر، وفارق على عجل، حلم أحلام الضعفاء، وتزود من زاد الفقراء وراودته نفسه على المجد فزجرها، ولما نادته الحياة ... لما نادته الحياة... قلت نعم. قلت نعم. ولكن طريق العودة كان أشق لأني كنت قد مشيت"[1].

لقد جاءت الخاتمة متجاوبة مع الحكاية الرمزية، ومرجحة لكفة الأب الغائب عن هذا الصراع، فإذا كان كل من الجد والحفيد قد إختار أن يقضي حياته في صراع دائم، طلبا للمكانة والمنزلة عند الناس، فإن الأب وقف بينهما حرا بلا قيد، وحين تاقت نفسه إلى المجد زجرها، لقد أدرك قيمة اللحظة الحاضرة فعاشها بامتلائها دون حزن على ما فات أو طمع فيما هو آت. فانشغل بذاته عمن حوله وبالباقية عن الفانية.

ب: المرآة

ينظر ريكاردو إلى الإرصاد على أنه نرجسية.. حيث تتمرأى الرواية في مرآة القصة القصيرة، فترى ذاتها فيها مصغرة، وقد تظهر جانبا وتخفي آخر. وقد سبق لشكسبير أن وظف هذه التقنية في مأساة هاملت التي ضمنها عرضا مختصرا لمسرحية يكشف فيها خيانة الملكة الأم، وقاتل والده الذي سلبه الملك، وقد جاءت المسرحية مرآة عاكسة للحقيقة المخفاة[2]. إلا أن

---

[1] الطيب صالح: مريود، ص٤٧٣.

[2] انظر وليم شكسبير: المآسي الكبرى، مأساة هاملت، ت: جبرا ابراهيم جبرا، ص١٢١.

دور القصة القصيرة في الرواية الحديثة لا يتوقف عند مجرد الانعكاس المطابق، بل هي تقوم بدورها البنيوي، إما عن طريق التشويش، وذلك بمشاغبة البنية الروائية الكبرى ودفعها إلى تغيير مسار الحدث، كما في رواية قاسم توفيق "ماري روز تعبر مدينة الشمس"، أو عن طريق دفع الرواية إلى أن تقوم بمهمتها في إتمام الصورة المنعكسة، وكشف المسكوت عنه كما في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"، وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد بمقولة ريكاردو في الإرصاد إنه: "تمرد بنيوي قبل كل شيء، من فقرة من فقرات الحكاية على المجموع الذي يحتوي عليها"[1].

وإذا كان باختين يرى في الرواية صراعا طبقيا، فإن هذا الصراع قد انتقل إلى الأسلوب المشتمل على أشكال خطابية متعددة في كيان النص الروائي، ليشكل في المحصلة نسيجا خاضعا لوحدة أسلوبية واحدة تهيمن على السرد وتوجهه. ويتشكل الخطاب الروائي في رواية "ماري روز تعبر مدينة الشمس" من تقاطع الحكاية التي ترويها الأم مع الرواية التي يرويها الابن، ويعمل العنوان على تأسيس الصراع بين البنيتين، إذ ينفتح البناء السردي في الرواية لاستقبال الخطاب القصصي بمحمولاته، وتسير كلتا البنيتين في حالة من التمرئي، لتعرضا إشكالية العلاقة العاطفية التي تجمع بين رجل مسلم وامرأة نصرانية، في المجتمع العربي.

وهذا التمرئي يدخل البنيتين في حالة من الصراع على مستوى الشكل والمضمون، فالمتخيل المنقطع الصلة بالواقع يقابل الواقع المعيش، و"دير شمس" القرية التي لا يمكن تحديدها جغرافيا تقابل المدينة "عمان"، والزمان "القديم" المجهول يقابل الزمان الذي تظهره الأحداث على

---

[1] ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، ص٢٧٧.

أنه سنة ١٩٧٧م، وكذلك فيما يتعلق بالسارد، فالسارد الأم تدخل في صراع مع السارد الابن.

هذه التقابلات شكلت نسيجا واحدا تداخلت فيه خيوط الحكاية الشعبية في خيوط الرواية.

"قلت لها بعد أن سردت عليها قصة أمي:

هل أسميك ماري روز؟ ضحكت وقالت:

سمني حبيبتي"[١].

إن هذا التراسل بين الحكاية الشعبية والرواية ينشئ ازدواجية في الخطاب السردي والثقافي تعمق الصراع وتقويه. فالبنية الروائية تعتمد في خطابها على اللغة الفصحى في السرد، وأغلب الحوارات، وكذلك تظهر ذاتية الراوي باستخدامه ضمير المتكلم والمونولوج الداخلي، في حين نجد أن خطاب القصة القصيرة مستمد من القصص الشعبي، وترويها الأم بلغة عامية بسيطة، ولكنها تحاول إعطاءها مصداقية بإسناده إلى التاريخ أو الاتفاق الجمعي، مما يجعلها ظاهريا في موقف السارد الموضوعي والمحايد، فتستخدم عبارات مثل "ومما قيل عنها"، "ويحكي التاريخ". وبالإضافة إلى هذا الفارق الخطابي، نجد فرقاً في المحتوى، فالبنية الروائية تنفتح على مشهد يكشف عن شخصية متمردة على كل الأعراف والتقاليد، بل حتى على الشرط الديني، في حين يغلب طابع المحافظة والالتزام على القصة الشعبية التي تهتم بالعادات والتقاليد وتلتزم بالشرط الديني، حتى وإن كان الثمن حياة ماري روز وقبيلة بأكملها. وهذا التمايز في الخطاب وفي المضمون هو المحدد الرئيسي لطبيعة كل عمل. وكأن الكاتب أراد أن يختبر كلا من الخطابين، بوضع عناصر البنيتين في حالة من التقابل والمواجهة (ماري روز//هيام)، (كليب//أحمد)، (دير الشمس//عمان). ويكون التقابل في بداية القص قائما على التوافق والانسجام، وذلك على امتداد تسع صفحات، تروي فيها الأم لأبنائها حكاية ماري روز

---

[١] قاسم توفيق: ماري روز تعبر مدينة الشمس، ص٢٩.

النصرانية التي تعلق بها كليب المسلم، ومن ثم ينقطع سرد الحكاية مفسحا المجال للابن بإكمال سرد الرواية، التي تحاول بناء علاقة عاطفية قوامها الحب والانسجام. إلا أن صوت السارد الأم يعود من جديد لتبدأ الحكاية عملها في التشويش، حيث يتزامن خوف بطلة الرواية "هيام" من عملية الإجهاض التي ترفضها ويصر عليها حبيبها أحمد، مع خوف "ماري روز" من الزواج بكليب الذي ترفضه على الرغم من عشقه لها. وفي الحالتين -الحب والكراهية- تكون المرأة هي الضحية، وهي الطرف الذي يتعرض للضغط والإكراه من قبل العرف والتقاليد والمجتمع، بل حتى من قبل الطرف العاشق لها. والأم إذ تسرد لأبنائها هذه الحكاية إنما تريد أن تكشف عن نبوءة ستسعى البنية الكبرى إلى تحطيمها حين يرى أحمد خوف هيام، ويتذكر نهاية ماري روز.

"فأهتز خائفا عندما أسمعها تقول تحسبهم سيقتلونني..."[1].

"أي أم أنت؟ أي ماري روز، لماذا تحولت كثيرا، ما الذي حملك من كنيسة دير شمس لتسكني صدري، كل من في هذه المدينة واقف في وجه هذا الصغير عداك أنت"[2].

وهذا هو ما يدفع البطل إلى إدراك المأزق الذي وصلت إليه علاقته بمحبوبته، والذي يتفق مع مأزق البطل كليب الذي خسر فيه نفسه وماري روز، حين قتلت نفسها وجن هو؛ لذا يسعى سارد الرواية جاهدا لتغيير مسار حكايته، لينجو بنفسه وحبيبته والجنين معا، غير عابئ بما سيلاقيه من عقبات ستقف في وجه هذه العلاقة، وليتتصر الخطاب الروائي بمحمولاته الثقافية على الخطاب القصصي ويبتلعه.

وقد تقوم القصة القصيرة بدورها الكشفي في ريادة البنية الروائية عبر التناظر بين ساردي البنيتين، مما يؤهلها لإكمال الفراغات في بنية السرد الكلية، كما في رواية الطيب صالح

---

(1) قاسم توفيق: ماري روز تعبر مدينة الشمس، ص٨٧.

(2) المصدر السابق، ص٨٨.

"موسم الهجرة إلى الشمال"، فالبنية الكلية للنص تقوم على التناظر بين حكاية مصطفى سعيد التي تشكل بذاتها بنية منغلقة على نفسها، وبين حكاية راوٍ لا يكشف لنا عن اسمه، ويتكفل بالبنية الروائية الكبرى، ومما يكرس دور المرآة، ويغرس بذور المشابهة بين الساردين تلك العلاقة التناظرية بين الراويين، فالسارد في البنية الكبرى صورة طبق الأصل عن مصطفى سعيد، فكلاهما متميز ويتمتع بقدر من الذكاء والنباهة منذ الصغر، وكلاهما حاصل على شهادة الدكتوراة من بريطانيا، مما يعني تعرضهما لنفس ظروف الغربة والمواجهة الحضارية، وعلى الرغم من أن الرواية تنفتح على صوت الراوي غير المعرف، إلا أنه لا يلبث أن يسلم الرواية إلى مصطفى سعيد ليسرد قصته على امتداد ثلاثين صفحة ضمن بناء سردي متكامل ومنغلق على ذاته، ومن ثم يعاود الراوي غير المعرف ليمسك بزمام العملية السردية من جديد. وباعتقادي أن الكاتب استطاع أن يوظف تقنية التمرئي بين وجهتي النظر في البنية السردية الواحدة بما يخدم المضمون، فالكاتب في هذه الرواية تؤرقه فكرة "الاكتمال"، وهو ما كشفه الكتاب الذي تركه مصطفى سعيد بعد انتحاره، والذي يمثل إرصادا ومنطلقا مهما نستند إليه في قراءتنا.

"وفتحت كراسة وقرأت على الصفحة الأولى: "قصة حياتي- بقلم مصطفى سعيد". وفي الصفحة التالية الإهداء: "إلى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية"[1]. ولو جعلنا هذا الإهداء مقدمة للرواية لأدركنا أن فكرة الاكتمال في منظور مصطفى سعيد لا تقوم على التعايش قدر ما تقوم على الصراع، وإحلال الغالب مكان المغلوب، وهنا يتم إحساسه بالامتلاء والاكتمال، الذي هو رديف الموت في القصة التي يرويها.

---

[1] الطيب صالح: موسم الهجرة، ص ص١٨٠،١٧٩.

ولأن مصطفى سعيد عاش حياته ينظر بعين واحدة ويتكلم بلسان واحد ولا يرى إلا لونا واحدا، كان لابد للعمل السردي من عين أخرى ولسان آخر، بمعنى أنه لا بد من وعي آخر، يحمله راوٍ آخر. ولن يتم هذا المشروع إلا بجذب الراوي إلى مدار القصة القصيرة، وإلقاء الشباك عليه عن طريق الوصية التي كتبت قبل انتحار مصطفى سعيد، فيجد الراوي نفسه وقد أصبح فجأة ودون إرادته جزءا من عالم مصطفى سعيد السردي.

"وإذا بمصطفى سعيد رغم إرادتي جزء من عالمي، فكرة في ذهني، طيف لا يريد أن يمضي في حال سبيله"[1].

ومن ثم يتطور الأمر إلى أن يصير صورة أخرى عن مصطفى سعيد، ليس في منظوره هو فقط، بل في منظور الآخرين حتى يظن الرائي ولو للحظة أنه مصطفى سعيد، حتى كاد الراوي نفسه يصدق أنه مصطفى سعيد.

"في لحظة لا تزيد عن مقدار البرق ثم يختفي، رأيت في عيني الشاب الجالس قبالتي شعورا واضحا حيا ملموسا بالذعر، رأيته في اتساع العينين، وارتعاش الجفن وارتخاء الفك الأسفل، إذا لم يكن خائفا فلماذا سألني هذا السؤال: هل أنت ابنه؟"[2].

ويتكرر الموقف مع المأمور المتقاعد الذي جلس قبالة الراوي في عربة القطار، والوزير الذي التقاه في المؤتمر.

"إنك تذكرني بصديق عزيز كنت على صلة وثيقة به في لندن، الدكتور مصطفى سعيد"[3].

---

(1) الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص٦٤.

(2) المصدر السابق، ص٧١.

(3) المصدر السابق، ص١٤٦.

لقد نجح الكاتب عبر هذه التقنية في جذب الراوي ودفعه إلى التماهي بسعيد حتى كاد يفقد الأحساس بذاته: "هل كان من المحتمل أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد؟ قال إنه أكذوبة فهل أنا أيضا أكذوبة؟ إنني من هنا أليست هذه حقيقة كافية...".

فالقصة التي يرويها سعيد تخلق الوهم لدى المتلقي وتجعله متشككا في صدق ما يروى، لذا كان لابد من وجود راو آخر يكون شاهدا، فهناك جوانب أخرى لا بد للقارئ أن يطلع عليها، ولكن من خلال سارد آخر هو الراوي. فالقصة تجعلنا نتعامل مع وعي مصطفى سعيد بشكل مباشر عبر الذاتية التي تتسم بها، أما الرواية فتدفعنا للتعامل معها بموضوعية، إن فكرا آخر يراقب سعيد وبسائله، فالقصة لا تنتهي بموت سعيد. ويبقى على الراوي إتمام مهمة السرد وإعادة اكتشاف ما سكتت عنه القصة، ومن هنا يأتي إحساس الراوي بسلطة سعيد السردية باعتباره منشئ النص الذي سيتحكم في المسار السردي.

"إنني أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد، إلا أنه على الأقل قد اختار وأنا لم أختر شيئا"[1].

إن المهمة التي سيقوم بها الراوي تكتمل بكشف أبعاد شخصية مصطفى سعيد، كما أن تداخل مستويات السرد عبر الحوارية القائمة بين الراويين يحقق الاكتمال، الذي يصبح رديف الموت في هذه الرواية.

١:٢:٣ غياب العلاقة

يرى جيرار جينت أن هذا النمط من السرد لا يتضمن أي علاقة صريحة بين مستويي الحكاية التالية والحكاية الأولى: "ففعل السرد نفسه هو الذي يؤدي وظيفة في القصة (بمعزل عن

---

(١) الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص١٤٦.

المضمون القصصي التالي)، هي: وظيفة التسلية مثلا، أو وظيفة الإعاقة أو هما معا. ولا شك أن أشهر مثال على ذلك يوجد في قصص ألف ليلة وليلة"، حيث تصد شهرزاد الموت بواسطة حكايات متجددة، أيا كانت شريطة أن تثير اهتمام السلطان"[1].

وإذا كانت تقنية المرآة تعتمد على الحوارية التي تستند إلى الثنائية، فإن تقنية الإطار تعتمد على حشد مجموعة من القصص القصيرة ضمن إطار جامع، وهو نمط سردي شائع في الأنواع السردية العربية القديمة مثل ألف ليلة وليلة والسير الشعبية، حيث تتركب من بنى سردية متكاملة تدرج ضمن إطار سردي يجمعها، وقد اصطلح البعض على تشبيه هذه التقنية بالصندوق الصيني أو بدمية البابوشكا الروسية، وتقوم هذه الآلات على فكرة التوالد، حيث يحتوي الأكبر الأصغر في سلسلة متتالية، في حين نجد أن معمارية النصوص التي نحن بصددها هنا لا تقوم على فكرة التوالد فقط، وإنما عبر التتابع والتجاور أيضا، فتصبح القصة الإطار بمثابة صندوق يتسع لعدة صناديق متداخلة حينا، ومتجاورة حينا آخر.

وقد تحدث شلوفسكي عن نسقين للحكي هما: التأطير والتنضيد. أما في التأطير فتوضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى، وأما في التنضيد فتسلسل القصص القصيرة، الواحدة مستقلة عن الأخرى، لكي تصل بينها شخصيات مشتركة. ومن شأن هذه التقنية أن تسمح للرواية بالتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية. فيبدو العمل محكوما بأسلوب سردي محدد، يظهر بشكل كبير في مسألة استنطاق الراوي أو دفعه للحديث، وهو ملمح نجده في النص التراثي السردي عموما، وألف ليلة وليلة على نحو خاص. فهناك كما يقول عبد الفتاح كيليطو: "قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جوابا عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب

---

[1] جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص ص٢٤٣،٢٤٤.

قد يكتسي صبغة الأمر"[1]. وبهذه الآلية يصبح العمل نتاج راوٍ متعطش للحكي، وراغب في أن يروي كل شيء. ولعل من أبرز الروائيين الذين وظفوا هذه التقنية إلياس خوري في أعماله، مثل "باب الشمس" و"مملكة الغرباء". وفي العملين نجد السارد مشغولا بفكرة الموت والحياة، ففي "باب الشمس" يصير الحكي سلاحه في مقاومة الموت، حين يكون المروي له ميتا، بينما يتمثل سلاحه في "مملكة الغرباء" في مقاومة الحياة، حين يكون المروي لها غريبة. وذلك في معادلة عجيبة يكون فيها الحكي جديرا فقط بالأموات والغرباء، وكلا الصنفين يحرر الراوي من تبعة الالتزام والانضباط السردي، حيث تكون الذاكرة هي المعين الذي يمتاح الراوي منه قصصه، "واختيار الذاكرة كخزان لمادة الحكي يتم بشكل طوعي وموقفي من قبل الراوي/الشخص. فهذا الاختيار يتيح التحرر من السرد التقليدي"[2].

في "مملكة الغرباء" تتشكل الرواية في مجملها من عشرين حكاية لغريب وغريبة تزدحم في ذاكرة السارد: "قلت لها إنني أشم رائحة الذكريات"[3]، فتنثال الذكريات على شكل قصص متجاورة تارة ومتوالدة تارة أخرى، على اعتبار أن عملية التذكر لا تخضع لمنطق التسلسل ولا يمكن إلا أن تكون مفككة، وكل حكاية عبارة عن بنية سردية تنغلق على نفسها، ولكنها تنفتح في الوقت نفسه على الحكايات الأخرى، وتتشابك معها في المستوى الدلالي لتكثف دلالة الموت والاغتراب، وأما ما كان منها قائما على التجاور، فترتبط معه بحيز المكان "بيروت" أو "فلسطين"، وأما ما كان منها قائما على التداخل، فيكاد ينطلق في أغلبه من رحم حكاية وداد الشركسية، وكلما ازداد عدد القصص اشتدت البنية الهيكلية للرواية.

---

(1) عبد الفتاح كليطو: الغائب: دراسة في مقامة الحريري، ص٤٩.

(2) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص١٣٠.

(3) إلياس خوري: مملكة الغرباء، ص٦.

ويتم تسريع الرواية بالقفز من حكاية إلى أخرى، ويتبع ذلك، بالضرورة، القفز السريع من زمن لآخر، وحتى يحفظ السارد روايته من الانفلات، نجده يلجأ إلى تهدئة السرعة عبر تكرار اللازمة التي شكلت الإطار العام للرواية، وهي عبارة عن مقدمات استهلالية يفصلها عن الحكايات السابقة بياض طباعي ليستأنف الحكي من جديد. وفي كل مفصل يعود السارد ليؤكد أنه يقوم بمهمة حكي الحكي، وليثير إشكالية العلاقة بين الحكي والكتابة.

"عم أكتب؟ أين الحكاية ؟"[1].

"ماذا أكتب؟ لست أدري. أشعر بالكلام يتخلخل ويتفكك"[2].

" ماذا أكتب؟ أين الخلل في هذه الحكاية؟"[3].

"ماذا أكتب؟ لماذا تبدو حكاية ونيع السخن غائمة ولا نهاية لها؟[4].

وخوري في " مملكته" لا يوظف هذه التقنية لتوضيح الحكي، وإنما "ليخرجه من إطار تقنية الخطاب إلى دائرة علاقة الراوي بالحكي"[5]. إن السارد تؤرقه فكرة القص والسرد، ويخوض في هذه المسألة منذ بداية السرد إلى أن تنغلق الرواية بتساؤل غير محايد ولا بريء:

"أنا الذي رأيت، أشهد وأقول وأصرخ، أنا الواقف على شاطئ البحر الميت، حيث المرايا والوجوه النحاسية والأرض التي تنفصل عن الأرض. قلت لمريم إنني أريد أن أخبرها. أخبرتها عن سامية التي رحلت، وعن هذا العمر الذي نلبسه ككفن.

---

[1] إلياس خوري: مملكة الغرباء، ص٢١.

[2] المصدر السابق، ص٣٧.

[3] المصدر السابق ، ص٦٣.

[4] المصدر السابق ، ص١٠٩.

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٦٥.

هل هي مريم، الجالسة على أطراف غور الأردن، تنتظر الغريب الذي يقتله الغريب؟ أم هي الحكاية؟

هل هذه الأرض التي اسمها فلسطين هي مجرد حكاية تسحرنا بأسرارها وطلاسمها؟ ولماذا حين نستمع إلى هذه الحكاية لا ننام.. بل نموت"[1].

[1] إلياس خوري: مملكة الغرباء، ص ص١٢٦، ١٢٧.

الفصل الثاني

المتتالية القصصية

٢:١ إشكالية المصطلح

تعد المتتالية القصصية فنا زمنيا مثل الموسيقى، وقد ورد مصطلح المتتالية في الموسوعة الموسيقية ليعني: "مؤلف موسيقي، يتكون من عدد من المقطوعات تعزف الواحدة تلو الأخرى، وتجمع رقصات شعبية، ويراعى في هذا النوع الانتقال بين السرعة والبطء، حسب الإيقاعات التي ترافقها، وكذا التنوع في الحركة الإيقاعية"[1]. ومن أنواع المتتاليات الموسيقية المتتالية التصويرية، حيث يصور المؤلف موضوعا معينا مكونا من عدة مقطوعات، وتحمل كل مقطوعة عنوانا خاصا بها، مثل متتالية "شهرزاد" لرمسكي كورساكوف، ومتتالية "لوحة من معرض" لموسورسكي، حيث ينقسم العمل إلى عشر مقطوعات موسيقية تعبر كل المقطوعة عن لوحة (صورة) مفصلة ما جاء بها من منظور المؤلف الخاص به.

وقد انسحب مصطلح "المتتالية" إلى السرد، وهو نوع جديد يتموضع في منطقة الوسط بين الرواية ومجموعة القصص القصيرة، مما جعل إدوار خراط يطلق عليه صفة الأنواع العابرة للحدود. ويعلل خيري دومة ازدياد هذا النوع من السرديات في أواخر السبعينيات وما بعدها إلى قدرة القصة القصيرة على تجاوز إطارها الكلاسيكي، وهو ما ساعدها على الدخول مع غيرها في سياق أوسع هو حلقة القصص:" لم تعد القصة القصيرة شكلا مغلقا ومكتملا في ذاته، بل أصبحت شكلا مفتوحا لا ينتهي وإنما يتوقف، أصبحت مشهدا يمكن أن يدخل مع غيره من المشاهد في صناعة لوحة واحدة كبيرة ومتعددة المشاهد، أو أصبحت في أحيان أخرى – حكاية يمكن أن تصنع مع غيرها من الحكايات عالما واحدا تتكرر عناصره أو أصبحت – في أحيان ثالثة – استبطانا أو مونولوجا يمكن أن يشترك مع مونولوجات أخرى في رسم عالم داخلي متسع، ومن ناحية أخرى كان الوعي الروائي هو السائد خلال هذه السنوات، وعي

---

[1] حسين قدوري، الموسوعة الموسيقية الصغيرة، ص ١٩٥.

التسجيل والمراجعة وتحليل الموقف ودراسة أبعاده، لا وعي الانفعال الحاد المصاحب للقصة القصيرة ، ومن ثم كانت القصة القصيرة في هذه الفترة مستعدة أكثر من أي وقت مضى لأن تدخل في تفاعل مع الرواية"[1].

وأكثر النقاد يميلون إلى تسمية هذا النوع بحلقة القصص القصيرة؛ في إشارة إلى الحلقات الملحمية (Epic Cycles) التي تكونت منها ملاحم الإلياذة والأوديسا، في حين اصطلح البعض على تسمية هذا النوع بمتوالية القصة القصيرة، وهي التسمية التي ارتضاها روبرت ليشر (Robert Luscher) من بين التسميات الأخرى، معللا ذلك بأن "مصطلح دالاس ليمون الهجين "Rovelle" (نحت من الرواية Roman والقصة Novelle) يشير إلى الدافع المزدوج وراء الشكل، غير أنه يوحي بوجود بعد سردي زماني وسببي لا نجده في المتوالية. أما مصطلح "توليفة القصة القصيرة (Short story compound) لدى جول سيلفرمان، ومصطلح "مجمع القصة القصيرة" لدى جوزيف ريد، ومصطلح بليسنت ريد وتيموثي ألدرمان "مجموعة قصص قصيرة متكاملة (Integrated Short Story Collection) فكلها مصطلحات توحي بالوحدة الساكنة لأجزاء متراكبة ومستقلة، لكنها تفشل في الإشارة إلى أهمية طبيعة توالي/القصص، أو العناصر المتكررة التي تمنحها وحدة أكثر ديناميكية، أما مصطلح فورست إنجرام "حلقة القصة القصيرة" وهو أكثر المصطلحات استخداما لدى النقاد، فيلفت انتباهنا إلى تكرار التيمة والرمز، والشخصية، لكنه يفعل ذلك على حساب الاهتمام بالتتابعية في المجلد"[2].

---

[1] خيري دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص ص٢٨٢، ٢٨٣.

[2] دالاس ماريون ليمون: الروفيلا أو رواية القصص المترابطة. م. ليرمونتوف،،ج. كيللر،س-أندرسون" رسالة دكتوراة، جامعة انديانا ١٩٧٩) نقلا عن مقالة نشرت ضمن كتاب نظرية القصة القصيرة في مفترق طرق).

وتمثل المتتالية خط التماس غير المباشر بين مجموعة القصص القصيرة والرواية، وهو ما يجعلها منطقة حساسة وعالية التوتر، فهي ليست مجرد مجموعة قصص متجاورة ومتماسكة، كما رأينا في بعض المجموعات القصصية الأوروبية مثل "مائة قصة جديدة" و"الهبتامرون"، حيث يعود التماسك إلى السياق السردي في العرض، وليس إلى التداخل الحاصل فيما بينها. كما أن المتتالية ليست مجرد رواية، "بل ينهض بناؤها على هذا التوتر بين متطلبات القصة القصيرة المستقلة المغلقة من ناحية، ومتطلبات الرواية المترابطة والمفتوحة من ناحية أخرى"[١].

ويرى صبري حافظ أن الكتابة في هذا النوع القصصي هي كتابة مزدوجة؛ "إذ يتبدى مستوى الكتابة الأول فيما نعرفه من كتابة قصصية، وفي التفاصيل الدقيقة التي تنطوي عليها كل قصة من قصصها، أما المستوى الثاني فهو من نوع الكتابة غير المنظورة التي تسفر عن نفسها من خلال اختيار الكاتب للقصص التي يضمها إلى الحلقة، وترتيبه لها بطريقة معينة ينطق فيها الترتيب السافر ببعض ما يريد أن يقوله، بينما تنبئنا الترتيبات الأخرى المسكوت عنها والمغفلة ببقية ما يستهدفه"[٢]. ويُخضِع كاتب هذه القصص لروابط إما بشكل قصدي، وإما أن تتشكل أثناء العمل بشكل عفوي. ولعل أشهر من درس هذا النوع من السرد هو انجرام، حيث وضح المراحل التي يبدأ فيها الكاتب بعقد الروابط بين مجموعته القصصية لتشكيل المتتالية القصصية، وصنفها إلى[٣]:

١. المتوالية المركبة (المؤلفة): حيث يقوم المؤلف بتطوير سلسلة من الأحداث منذ البداية حسب خطة مسبقة، وهو ما يجعل قصص المجموعة أكثر ترابطا. وهي الأقرب إلى

---

[١] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص ٢٦٩.

[٢] صبري حافظ: الرواية والحلقات القصصية وإشكالية التجنيس، ص٤٤.

[٣] انظر إنريكي أندرسون: القصة القصيرة ، النظرية والتقنية ، ص١٥٨.

الرواية. يقول مرسيل أرلان في مقدمة مجموعته القصصية "الماء والنار": "هذا الكتاب ليس مجموعة بل نسقا من القصص، وقد صيغت كل قصة بعلاقتها مع هذا النسق. ولا أزعم أن مثل هذه الكتب قادرة على أن تقدم تأليفا محكما كما في الرواية، ولكن يمكن أن تكون لها معماريتها الخاصة، ووحدتها العضوية، وأن تكون لها روحها وملامحها المتميزة. إنه طموح هذا الكتاب، الذي قد يتحقق بواسطة بعض المواضيع المستعادة، أو بعض المواقف التي تتبدل إضاءتها وحتى معناها، سواء بالتعارض أو التوافق التقني الذي يمس لهجتها، أو ظلالها، أو أنوارها، أو كثافتها، أو امتدادها"[1].

٢. المتوالية المرتبة: إذ يقوم المؤلف بتجميع قصص قصيرة مستقلة، ومن ثم يقوم بربطها وتنسيقها حتى يوضح بعضها الآخر وينجلي المغزى الأساسي للمجموعة، وتكون الرابطة في هذه المجموعة واهية وبحاجة إلى القارئ الجيد.

٣. المتوالية المستكملة: حيث يكتب المؤلف قصصا متفرقة ومستقلة، غير أنه أثناء الكتابة يتوقف عند بعض الخيوط التي تنتقل من قصة إلى أخرى، ويقوم بنسجها خطوة خطوة، ومع اكتمال وعيه بما يفعل، يقرر استكمال المهمة بإضافة قصص تطور وتكثف التوجه العام للقصص، حتى تكتمل البنية الأساسية للمجموعة. وتكاد الرابطة بين القصص القصيرة تكون وسطا بين القوة والضعف.

يظهر هذا التقسيم اهتمام إنجرام بتوضيح طرق إبداع المتتالية القصصية المختلفة وتأليفها. ولكن مثل هذه التصنيفات -كما يعتقد إنريكي إمبرت: "معرضة لخطر التيه في حدود غير

---

[1] رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة، ص١٣٥.

واضحة المعالم بين أشكال التركيب المقصودة عن عمد وأشكال التركيب الواهية"[1]. ومهما يكن فإن هذه التصنيفات لا تعني بالضرورة إعطاء الأفضلية لمرحلة على حساب الأخرى، ويظل العبء الأكبر ملقى على المتلقي، وكيفية تعامله مع هذا العالم السردي المتوالي. على أنه في كل الأحوال لا بد للكاتب من المحافظة على حالة التوتر التي تمتاز بها المتتالية القصصية، والتي تموضعها في نقطة الوسط بين الرواية والمجموعة القصصية، وهي الحالة التي تمثلها المتتالية المستكملة، ولعل هذه الحالة هي التي تعطي المتتالية القصصية جماليتها ومذاقها الخاص، الذي قد لا يجده المتلقي في الرواية أو المجموعة القصصية، حيث تكمن جمالياتها في التعدد الشكلي الجامع بين القصة القصيرة والرواية، الذي يخلق وحدة المضمون. والمتتالية القصصية في هذه الحالة هي أشبه بالإعلان عن اشتراك القارئ في خلق التجربة والارتقاء بها على مستوى الكتابة السطحية البسيطة.

٢:٢ دينامية السرد

تشكل التقنية التي يتبعها الكاتب في ربط القصص القصيرة بعضها ببعض العامل الأهم في تشكيل المتتالية، فإذا ما غلب على المجموعة ضرورات الوحدة البنائية والعلاقات السببية والمتطورة، على حساب الاهتمام بالقصة القصيرة بوصفها وحدة دينامية مستقلة ومتكاملة، فإن ذلك يحول القصة القصيرة إلى مجرد أداة مساعدة، تقوم بوظيفة الفصل الروائي في تشكل الخطاب، وهو ما يقرب المجموعة إلى أن تكون رواية. في المقابل نجد أن اهتمام الكاتب بالقصة القصيرة وتغليب استقلاليتها على حساب الإطار العام من شأنه أن يحول العمل إلى مجرد كشكول، يضم مجموعة من القصص القصيرة المتناثرة ضمن مجلد واحد. وفي الحالتين

---

[1] إنريكي إمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ص١٥٩.

يكون الكاتب قد تخلى عن هذا النوع المزدوج من الكتابة. ولفهم المتتالية القصصية وطرق تقييمها لابد من تفكيك هذه التقنيات وديناميكية البناء السردي.

يعرف النقاد المتتالية بأنها: "مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يتعدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى"[1]، وهو ما يعني بالضرورة قراءة البنية العامة للمتتالية ضمن مسارها الأفقي الذي يهتم بتقنية التكرار، ومسارها الرأسي الذي يعنى بتطور العناصر المتكررة واطرادها. ولا تعني هذه القراءة أن حركة المسارين متعاقبة، بل هي حركة آنية متزامنة، أشبه ما تكون بحركة عجلات القطار التي تسير بمجموعها المرَكّبة. حيث يتشكل المسار الأفقي في المتتالية من وحدات بنائية مستقلة تمثل المستوى الأول والظاهر من الكتابة، وهذا المستوى هو المسؤول عن توليد المعنى الجزئي، حيث تختص كل قصة بقواعد سردية خاصة تضمن لها استقلاليتها. ومع ذلك فإن المتلقي يجد نفسه في كل مرة مدفوعا إلى الأمام لملء الفراغ الذي تخلفه هذه الوحدة القصصية السابقة، وهو ما دفع لوشر إلى تسمية هذا النوع من الأعمال الأدبية بالكتاب المفتوح الذي يقبل الإضافات الحكائية: "إن وضعية القصة القصيرة بوصفها جزءا دالا من كل متطور –لا تدمر استقلاليتها وإنما هي توسع من وظيفتها ودلالتها داخل كتاب مفتوح"[2]. فالقصة القصيرة في المتتالية السردية لا تنتهي ولكنها تتوقف بمعنى أنه لا بد من انطوائها على فجوة –حسب تعبير آيزر– تدفع المتلقي إلى ملئها عبر السياق الذي وضعت فيه، وتعديل تصوراته كلما تقدم في القراءة، وهذا التعديل هو الذي سينهض بالمستوى الثاني المسؤول عن توليد المعنى الكلي للمتتالية، وذلك عبر التقاط العناصر المتكررة بين القصة والتي تليها عرضيا، ومن ثم بنائها

---

(1) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص ٢٦٧.

(2) روبرت لوشر : متوالية القصة القصيرة، ص١٠٢.

على المستوى الرأسي، مما يجعل من البنية السردية بنية مراوغة تتغير كلما تقدمنا في القراءة. لذلك لابد للمتلقي أن يرتقي إلى مستوى التجربة الإبداعية في القراءة، حتى يكون قادرا على توليد المعنى الكلي. وهذا الفهم الدقيق لحركة النص الداخلية هو الذي دفع صبري حافظ إلى التعامل مع رواية إدوار الخراط "خط السكة الحديد" على أنها متتالية قصصية، وليس مجرد رواية، معتمدا في ذلك على أدلته الخارجية ممثلة في ظهور النصوص الثلاثة الأولى من الرواية، باعتبارها قصصا قصيرة ضمن مجموعات الخراط القصصية الثلاث: "حيطان عالية" و"ساعات الكبرياء" و"اختناقات العشق والصباح" على التوالي، ومن ثم ضم إليها النص رقم ٤، ورقم ٥ في الرواية، مما يعيدنا إلى تصنيف إنجرام لمراحل كتابة المتتالية القصصية.

أما أدلة صبري حافظ الداخلية فتتمثل في أن كل نص من هذه النصوص الخمسة له استقلاله البنائي، "وبرغم هذا الاستقلال – الكلي النسبي وهو ما ينفي عنها صفة الرواية– نجد أن هناك علاقة تداخل وتفاعل بين تلك النصوص الخمسة تنهض على ما أود أن أدعوه ببناء الدوائر المتداخلة، كالدوائر التي يحدثها إسقاط حصاة في ماء راكد، إذ تنطوي كل دائرة واسعة على الدوائر الصغيرة التي تتخلق في داخلها. وكلما انبثقت دائرة صغيرة أخرى في المركز اتسعت الدائرة الخارجية بقوة انداياح حدود الدائرة الجديدة وتوسيعها لمحيط الدائرة الأسبق... وتفسر لنا الطريقة التي نما بها هذا الكتاب، من نص واحد في مجموعة "حيطان عالية" إلى نص آخر في "ساعات الكبرياء" ثم نص ثالث فرابع فخامس، طبيعة بناء الدوائر المتداخلة ذاك. لأن النص الثاني بدا باعتباره تكملة للنص الأول، ولكن كتنويع يعي بتفاعله مع النص الأول ضرورة اختلافه عنه دون أن يحس بأن ثمة التزاما إزاءه غير التزام التباين والمغايرة"[1]. وإن كنت أرى

---

[1] صبري حافظ: الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية، ضمن كتاب صوت صارخ في الشوارع ص٢٥٨.

أن تلك هي طريقة الخراط في تأليف رواياته القصيرة أيضا، لذلك نجد أن الخراط ذاته يتردد في تحديد نوع كتاباته التي أطلق عليها مصطلح الكتابة "العابرة للحدود".

٢:٣ التلقي والتوليف الروائي

لا يُنظر إلى المتتالية القصصية على أنها روايات فاشلة، بل على أنها فعل كتابة لا يكتمل إلا بفعل القراءة، وعلى أنها تهجينات متميزة تجمع بين متعتين مختلفتين من متع القراءة: "متعة الإطار المغلق لكل قصة على حدة، ومتعة اكتشاف الاستراتيجيات الأوسع التي توحد والتي تتخطى الثغرات الواقعة بين القصص"[١]. لذا فإن قارئ المتتالية "مطالب بأن يجعل مفهوم الجنس حاضرا في ذهنه، عاملا في نتائج بحثه ومكيفا للأساليب الملحوظة ومحددا لوظائفها ومتكيفا بها"[٢]. فاختيار الكتابة في جنس أدبي معين يشكل جزءا من مقاصد الكاتب التي ينبغي على المتلقي الانطلاق منها، وتبني موقف منسجم مع مقصدية الكاتب.

وقد وضح جان شيفير مفهوم التجنيس النصي الذي يضع حدا بين تجنيس المؤلف وتجنيس القارئ؛ مما يعني دخول القارئ بوصفه طرفا مهما في توجيه القراءة التي يحكمها النوع الأدبي المعتمد لدى المبدع، باعتبار أن: "النظام النظمي متجانس اللون، أما النظام القرائي فمتبدل يغتني أو يفقر عبر كل سياق مستحدث"[٣]؛ ذلك أن المبدع ينطلق في تأليفه النص من تصور مقصود ثابت وواضح للجنس الذي ينتمي إليه هذا النص، في حين أن القارئ يقرأ النص ضمن سياق يختلف عن سياق التأليف، فكل قارئ يتناول النص ضمن كفاياته القرائية، وقدرته

---

[١] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص٢٦٩.

[٢] محمد عبد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، ص١٨٨.

[٣] جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي، ص١١١.

على الإقناع وسد ثغرات النص. ويتبنى شيفر مقولة ألستير فولر (Alastair Fowler) التي تضع القارئ في صميم مشكلة الأنواع الأدبية: "نؤيد غالبا أن الأجناس تقدم وسيلة للتصنيف. وهنا الخطأ المحتوم [...]، في الواقع [...] تستخدم النظرية الجنسية لشيء آخر تماما: وظيفتها هي القراءة والتفسير"[1]، الأمر الذي يجعل من المتلقي طرفا مهما في تحديد النوع الأدبي، فلكل قارئ طريقته الخاصة في الاستجابة والتفاعل مع النص.

وقد قدم صبري حافظ ما يؤكد هذه المقولة في قراءته التحليلية لمجموعة القاص محمد البساطي "منحنى النهر"، حيث أخضع هذه القراءة للآلية التي تتشكل وفقها المتتالية القصصية، لاعتقاده بأن هذا التجنيس هو الأقدر على قراءة المجموعة كاملة، إذا أردنا الإحاطة بكل جزئيات ومفردات هذا العمل، ومؤكدا في الوقت ذاته خطورة تلقي هذا المجموعة بوصفها رواية قصيرة؛ لأن من شأن هذا التجنيس إسقاط العناصر الأساسية في عملية التأويل، وهو ما حدث مع لطيفة الشيقة التي اضطرها التعامل مع المجموعة بوصفها رواية قصيرة إلى إسقاط سبعة نصوص من نصوص هذا العمل الأحد عشر[2]. وفي اختلاف القراءتين ما يدفعني إلى الاستئناس بعملية المقاربة بين الرواية القصيرة والمتتالية القصصية. ووفق هذا الفهم سأنطلق في قراءتي للأعمال المنتمية إلى هذا الجنس من مبدئين حددهما لوشر في دراسة المتتالية وهما:

- أولا: النظر إلى المتتالية انطلاقا من القصة القصيرة ودورها في تشكل الخطاب الكلي.
- ثانيا: التركيز على عملية التلقي باعتبار أن المتتالية "مغامرة يتعاون فيها القارئ والمؤلف لأبعد مما تتطلب الأشكال الأقل انفتاحا"[3].

---

(1) جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟: ص١١٠.

(2) انظر صبري حافظ: الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس، ص٤٦.

(3) روبرت لوشر: متوالية القصة القصيرة،ص٩٥.

إن قراءة المتتالية القصصية انطلاقا من هذين المبدئين، يعني بالضرورة الوقوف عند حالة التوتر التي تُثبت لمجموعة القصص القصيرة مسمى المتتالية القصصية كما في "حكايات للأمير حتى ينام" ليحيى عبد الله طاهر، أو تكشف حالة اللاتوتر والاستقرار التي تجذب مجموع القصص القصيرة إلى عالم الرواية القصيرة كما في "أغنية الدم" لجمال زكي مقار.

٤:٢ التوتر النوعي في "حكايات للأمير حتى ينام"

تتكون هذه المتتالية من إحدى وعشرين حكاية مستقلة، يعتمد الكاتب في سردها على أسلوب الرواية في ألف ليلة وليلة. وتدور أحداثها في مصر وفي زمن يعيدنا إلى بدء الاحتلال البريطاني لمصر في أواخر القرن التاسع عشر. وفي كل حكاية نلقى شخصيات جديدة وأحداثا مختلفة تظهر العمل ممزقا لا رابط بين حكاياته التي يرويها راوٍ واحد عليم لمروي له هو الأمير، إلا أن هذا التمزق في المستوى الظاهري يؤدي إلى البحث عن التماسك في المستوى الثاني للقراءة، فالحكايات تنهض على العلاقة الثنائية بين الحاكم والمحكوم، والسيد والمسود، والغني والفقير، وهي علاقات تُؤطر بالظلم والاستلاب في المستوى الأعمق. مما يجعل السرد يمضي في ذات المنوال خالقا وحدة وانسجاما بين الحكايات.

لقد حدد شلوفسكي أنماط القصص التي تُستخدم إطارا لغيرها، ورأى "أن من أكثر الأساليب انتشارا حكي القصص أو الحكايات لإرجاء وقوع فعل ما"[1]. وفي العنوان "حكايات للأمير حتى ينام " ما يكشف عن الطابع التتابعي للمتتالية، ويظهر المفارقة التي ينطوي عليها هذا العنوان، فهذه الحكايات ما جاءت إلا لإرجاء فعل النوم عند الأمير، وليس للنوم كما يظهر العنوان. والسارد إذ يروي حكاياته وكأنه يخشى عاقبة هذا السرد، يستخدم الفعل الماضي بشكل

[1] فيكتور شكلوفسكي: بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، ص٤١.

مستمر، مما يخلق مسافة حيادية بين الراوي والأمير المروي له، و تجعله في أمان وفي حل من أية تبعة. وتشير المقدمة في الحكاية الأولى إلى تلك العلاقة المضطربة بين الراوي والمروي له إذ يقول:

"الحمد لله الذي لم يسلبني كل نعمه فمنحني نعمة الخيال .. والصلاة على النبي الذي أجار غزالة البر لما استجارت به من شر صاحبها اللئيم.. والثناء الثناء عليك يا أميري .." [١].

فالمقدمة تنطلق من موقف يكشف حالة الاستلاب والخوف التي يعيشها الراوي، وتنبني عليها حكاياته فهو مسلوب الحرية ولكن في الحكاية مجال رحب لقول مالا يقال صراحة، وحكاية الغزالة الواردة في كتب الآثار ما يؤكد هذه الحالة[٢]، وعلى القارئ البحث عن شفرات النص التي تساعده في الكشف عن النص المضمر، وتقدم حكاية "ومن الزرقة الداكنة حكاية" أول هذه المفاتيح، فترتسم قصة المستعمر في لوحة يظللها اللون الأزرق الداكن؛ فالعربة زرقاء، والمدينة تدعى مدينة الشتاء، والقبعة زرقاء، والجندي يرتدي ثيابا زرقاء، والريش أزرق، والنيل أزرق، رجالٌ بثياب الموج الداكنة الزرقة، وقد تناثرت حواليهم النجوم الزرقاء والبيوت مدهونة بلون أزرق يقتم، وورق الزينة أزرق وستائر العربة زرقاء مسدلة، وللزرقة الداكنة ظلالها الحزينة. وقد تكرر استخدام هذا اللون في أعمال أخرى للكاتب، حيث يقول: "زرقة داكنة وليس سوادا داكنا (لحظة يسهل فيها الخداع)"[٣]، فهل يريد الكاتب أن يحذرنا من الوقوع في شرك القراءة السطحية لهذه القصص!!

---

[١] يحيى طاهر: حكايات للأمير حتى ينام، ص٦.

[٢] الحكاية موجودة في حياة الحيوان للدميري تحت عنوان " الظبي".

[٣] يحيى طاهر: الأعمال الكاملة ، الدف والصندوق، ص١٤٧.

ثم تتوقف الحكاية عند مشهد الغبار الذي أثاره رحيل الكونت فغطى كل شيء، دون أن تخبرنا بما آل إليه حال العملاء الذين صنعوا على عين الكونت، وأصبحوا خلفاءه في النصب وسلب أموال الأغنياء وصاروا "يرطنون مع بعضهم بالطليانية ويكلمون أبناء جلدتهم بخلطة من كلام العرب وكلام الطليان، يلعبون الورق بخفة الحواة ويحسنون الغمز واللمز الذي نهايته الفر بمال خصومهم"[1].

وبعد هذه الحكاية تنفتح حكاية جديدة "حكاية صيف" مكملة للأولى، وينتقل فيها السارد إلى علاقة ثنائية جديدة أسستها الحكاية الأولى، وتكمل صورة الطبقة الإقطاعية التي تفردت بالسلطة والمال المسلوب. واختيار الكاتب "قرين" اسما للرجل الذي يريد أن يستولي على أرض بكري لم يأت اعتباطا، على الرغم مما قد يثيره هذا الاسم من دلالات أخرى على السطح قد تغيّب المعنى الحقيقي له، وتضلل القارئ والأمير الذي تروى له الحكايات، ولكن في صورة جديدة تجعله قرين المستعمر في ظلمه واستلابه لمقدرات الشعب، وتكشف مقدمة الحكاية عن هذا المعنى، فالكونت والقرين وجهان لعملة واحدة في الاستلاب والقمع. والحق واحد لا يتبدل، ولكن الشمس آفلة يغيب منها وجه ليظهر آخر. يقول الراوي:

- "والله واحد يا أميري ، والشمس بوجهين"[2]
- "واه يا أميري الليل أيضا براسين، والله في ملكه لا شريك له"[3]

يشكل تكرار مثل هذه العبارات اللازمة التي تعيد المتلقي إلى الفكرة المضمرة وراء هذه الحكاية، وتنتهي الحكاية تاركة القارئ في حيرة لا يعلم لمن كانت الغلبة، لبكري صاحب الحق،

---

[1] يحيى طاهر: حكايات للأمير حتى ينام، ص ٨.

[2] يحيى طاهر: حكايات للأمير حتى ينام، ص١٢.

[3] يحيى طاهر: حكايات للأمير حتى ينام، ص١٣.

أم للقرين الذي خاف واختبأ في بيته مكتفيا بأعوانه الذين أرسلهم للقبض على بكري، وقد تلبسه الرعب من بكري الذي قد يقضي عليه في أي لحظة.

"وقال القرين لنفسه بعد أن فارقه القتلة: قلت لهم إنه كلب وابن كلب ونسيت أن أقول لهم إنه ثعلب وابن ثعلب، قد يضللهم ويغطس في الترعة أو يلبد في جحر وينتظر الحين المناسب ليثب علي هنا، ربما في ثياب خادمي الذي يحمل لي قلة الماء وصينية الطعام..." [1].

ثم يدلف المتلقي إلى حكاية "عبد الحليم أفندي" وما جرى له مع المرأة الخرقاء، وفيها يفضح الراوي هذه الطبقة التي خلفها الاستعمار، فيرسم التحولات السريعة التي أصابت المجتمع المصري. والراوي إذ يسرد هذه الحكاية حريص على إسناد هذه الحكاية، التي لم يشهد زمانها، إلى أكتع وأخرس وأهتم كان قد خطفهم الموت الظالم في ليلة واحدة، ولكن دون أن يخبرنا كيف ولماذا قُتل هؤلاء الرواة الثلاثة، وهو ما يبقيه في أمان من أية تبعة قد تجلب سخط الأمير المروي له.

تقول الحكاية: إن صبيا قرويا تحدى أصدقاءه في عبور النهر إلى الضفة الغربية ثم العودة إلى الضفة الشرقية قبل أن تجف بصقته، لكن الصبي لم يعد، فقد رآه الطباخ الإنجليزي الذي هام به وقامت بينهما علاقة مشبوهة، تعلم بعدها فنون الطبخ الأوروبي، ثم عاد إلى الضفة الشرقية. صحيح أنه لم يعد بطلا كما أراد أن يظهر لأقرانه ولكنه عاد أفنديا بثياب الأفندية. والقصة تكشف أن هذا التحول الظاهري قد مس كرامة الصبي، وفوق ذلك فقد ظل رغم مرور السنين أميا لا يحسن القراءة ولا الكتابة، وعلى الرغم من إتقانه فنون الطبخ الإنجليزي وتدخينه السيجار الإنجليزي وارتدائه الثياب الإنجليزية، واحترام الطفل والشيخ في القرية له؛ إلا أنه ما زال يغسل القدور ويطهو الطعام لزوجة الضابط وابنه. تظهر المفارقة في هذه الحكاية في أن

---

[1] يحيى طاهر: حكايات للأمير حتى ينام، ص١٤.

هذا الزيف الذي يعيشه البطل ينكشف على يد امرأة خرقاء، جاءت تطلب من الأفندي الطباخ أن يقرأ لها رسالة من ابنها الغائب، ولكن الأفندي لا يحسن القراءة، وهي تصر على أن يقرأ لها الأفندي الرسالة، فلا يجد بدا من الاعتراف لها بحقيقته الفارغة التي ترفض أن تصدقها فيخلع ثياب الزور التي يرتديها ويصيح:

" أنا لا أقرأ ولا أكتب يا أم... أنا أفندي بثوبي يا أم... وها أنا أشق ثوبي أمامك"[1].

وفي القصة الرابعة "من يعلق الجرس" يصور الكاتب زاوية أخرى من التحولات الطبقية التي أصابت المجتمع، فببعض الشجاعة وبالكثير من الفهلوة يتحول القروي المعدم الذي لم يستطع إكمال تعليمه إلى مقرئ، ثم عارف من أولياء الله، ثم تاجر يحتكر السوق، وأخيرا طاغية عجوز يتحكم بحريات الناس وأقوالهم. ويرسم الكاتب صورة ساخرة لتلك الطبقة المتنفذة التي تحولت في زمن قصير إلى سادة وطواغيت يتحكمون بكل شيء.

تتحول المتتالية بعد القصة الرابعة من طبقة السادة والمتنفذين إلى الطبقة المعدمة وأحلامها، كما في قصة "الصعيدي الذي هده التعب..."، و"حكاية بزخارف"، وحكاية "أم دليلة طاهية الموت"، و" حكاية برأس وذيل"، و"هكذا تكلم الفران". وعلى الرغم مما تتميز به كل حكاية من استقلالية، إلا أنها تظل متعلقة بالسياق الذي وضعت فيه وهو ما يخلق تلك المفارقة التي تحدث عنها لوشر: "إن هذه السمة المميزة للقصة القصيرة –وحدة الأثر التي يفترض أنها تميزها كنوع– تساعد على جعل كل قصة أكثر انفتاحا على ما هو أبعد من دلالتها المفردة، وأكثر انفتاحا على الدلالات المتشعبة التي يستدعيها سياق القصص المترابطة"[2]. وتتكشف في هذه القصص القصيرة طبيعة العلاقة التي تجمع بين الغني والفقير في هذا المجتمع.

---

[1] يحيى طاهر: حكايات للأمير حتى ينام، ص٢٣.

[2] روبرت لوشر: متوالية القصة القصيرة: ص١٠٢.

وتأتي المتتالية منسجمة في بنائها الزمني والمكاني فالأحداث تدور في مصر، واللغة التراثية التي يستخدمها الراوي تشحن النص بطاقة إيحائية، تهيئ المتلقي لبناء إطار زمني ومكاني يتلاءم مع شخصيتي الأمير والحكواتي الذي يسرد له الحكايات حتى ينام. ولكن ما أن يصل الراوي إلى الحكاية قبل الأخيرة "الطير الأليف والطير الجارح"، حيث تظهر النغمة النشاز في هذه المتتالية، فلأول مرة تظهر في المكان والزمان مسميات حديثة كالسينما والبنات والبحر- أقول ما أن يصل الراوي إلى تلك الحكاية حتى يحدث عند المتلقي نوع من الصدمة، التي تجبره على إعادة ترتيب المفاهيم التي سبق وأن ابتنتها القصص السابقة، ومن ثم إعادة التعامل معها ضمن الإطار الواقعي، وتقريب الرمز إلى الحاضر الآني. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تؤكد هذه المتتالية أن عنصري الزمان والمكان لم يكونا الأهم في الربط بين قصص المجموعة وإعطاء إيحاء بالوحدة والتماسك، وإنما هو البناء الشامل الداخلي للمجموعة وإيحاؤها بأن علاقات الاستبداد والظلم هي المسيطرة على النص. ولذا فقد جاءت الخاتمة أقرب ما تكون إلى لحن الوداع؛ فمن يحاول أن يشتري الحب والسعادة بالمال في هذه الترنيمة الخاصة بالأمير لن يكون مصيره إلا الموت.

٥:٢ الاستقرار النوعي في "أغنية الدم"

لا نستطيع أن نعد كل عمل يضم مجموعة من الحكايات أو اللوحات أو القصص المتداخلة متتالية قصصية، فـ"مريود"، على سبيل المثال، تقدم مجموعة من اللوحات المرتبطة إقليميا والتي هي ثمرة المكان، إلا أن كل لوحة تشكل جزءا من الخطاب الروائي الكلي، فهي عبارة عن لوحات مجمعة أكثر منها متوالية معقدة، ويتم عرضها بطريقة تجميعية أكثر منها تتابعية، ومثل ذلك ينطبق على روايات إلياس خوري في "مملكة الغرباء". وهو ما نجده في "أغنية الدم" لجمال زكي مقار، فعلى الرغم من أن الكاتب يصنفها على أنها متوالية قصصية، إلا أنني لا أميل إلى اعتبارها كذلك، والقراءة توضح ابتعاد هذه المجموعة عن مركز التوتر وانجذابها إلى حالة الاستقرار في عالم الرواية.

إن انخفاض حالة التوتر في هذه المتتالية دفعها إلى الاقتراب بشكل قوي من الرواية؛ فالمجموعة مقسمة إلى قصص قصيرة، كل واحدة هي أغنية أو مقطع من أغنية، إلا أن افتقار هذه القصص إلى الاكتمال الفردي، وارتباطها بخطة سردية أكبر جعل المتتالية تتخذ طابعا روائيا، فالمتلقي يقرأ القصة وكأنها فصل من رواية، ويحاول أن يتوقع بعد الفراغ منه ما سيأتي بعد، في محاولة لدمجه في الكلية الجمالية للعمل. ولعل من أهم معالم البعد الروائي فيها أن بعض الفصول لا يمكن إدراكها إلا ضمن علاقات سببية، تربطها بالقصة السابقة أو اللاحقة، فسيطرة الهم الروائي على المتتالية جعل كل حكاية تشكل جزءا من عالم واحد يحاول الكاتب السيطرة عليه، فالفضاء الروائي واحد ويدور في الصعيد، كما أن الزمن الروائي تصاعدي، وكثيرا ما يرتد إلى الخلف ليعيد مشهد القتل والثأر.

تبدأ المجموعة بـ"أغنية الولد" التي تحكي فرحة رضوان بولادة الابن الذكر بعد خمس بنات، فيما يعم الفرح الدار وأهل القرية من غير الموتورين، ومن ثم تتوالى الحكايات مع الأيام،

وتنمو معها حكايات الثأر المصاحبة لنمو بعض الشخصيات، فالشخوص الموتورة، مثل سالم ووهيبة زوجة سالم وأخت المقتول وإخوته وأولاد عمومته، يتتابع ظهورها في الحكايات وهم يحاولون النيل من البطل "رضوان"، ووسط الأحداث تنمو حكاية العاشقين جابر وفاطمة في "أغنية العشق" التي تتممها "أغنية الحياة" التي تحكي هروبهما من القرية، وغالبا ما تظهر شخصيات جديدة تساعد في تشكيل عالم روائي واحد متكامل. وأخيرا تنغلق الحكايات في الأغنية الأخيرة "أغنية الثأر" على مشهد الابن المدلل عبد الله الذي أفسده الدلال إلى درجة الخوف من أن يثأر لأبيه.

"تحسس رأسه تركها ومضى عنها وهي تقلب البندقية في يدها، دستها بين أعواد الذرة لتنتظر الثأر دون أن تلفها فتسلل إليها الصدأ وانتهبها"[١].

نلحظ في هذه المتتالية تحول الكاتب من آليات كتابة المتتالية القصصية إلى آليات كتابة الرواية؛ فأبطال المتتالية يشبهون أبطال الرواية في تطورهم، كما أن المتلقي لا يستطيع أن يحدث تبديلا في القصص، لأن ذلك سيؤدي إلى خلخلة البناء الكلي. وتأتي الخاتمة لتؤكد روائية هذا العمل عبر تلخيص الحكاية:

"من شجرة توت الحياة الضاربة بجذورها عند شاطئ النيل، نهر الأبد، تساقطت أوراق أيامهم التي أذبلها الزمن صفراء تداعبها الرياح على أديم الماء حينا، ثم تمضي بها بعيدا مع التيار".

"وما كف النهر عن الجريان ولا هم خلف هموم حياتهم وأمانيهم وأحقادهم وأرزاقهم، وفوقهم كان موتاهم يرنون إليهم من عل... رضوان، سالم، السيد... في عجب من أمرهم وقد تجردوا من الحب والكراهية"[٢].

---

[١] جمال زكي مقار: أغنية الدم، ص ١٣٥.

[٢] المصدر السابق: ص ١٣٩.

لقد جاءت القصص متتابعة تتابع النهر في جريانه، فالراوي يسرد حكاية أهل تلك القرية، وحكايات أبنائهم من ورائهم، حيث تتابع أغاني الحب والثأر، وحيث تظل العقلية محكومة بمنطق الحب والثأر، حتى وإن تسبب في موتهم وفقد أحبائهم.

الفصل الثالث

الرواية القصيرة (النوفيلا)

١:٣ تاريخ المصطلح

يؤكد فيشر في كتابه " ضرورة الفن" ارتباط الشكل بالمضمون في تاريخ الفنون والآداب قائلا: "عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الأدب في مجموعه، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغييرات التي تطرأ على المضمون والشكل في الفنون إنما ترجع في نهاية المطاف إلى التغييرات الاجتماعية والاقتصادية. وسنجد أن المضمون الجديد هو الذي يحدد في آخر الأمر الأشكال الجديدة"[١]. ويعتقد تينيانوف أن العمل الأدبي يحتوي على نسق، كما أن الأدب بدوره يتضمن نسقا. ووفق هذا الاعتقاد تم طرح قضية دور الأحداث الاجتماعية والسياسية والتحولات الحضارية في التطور الأدبي، وفي ظهور الأنواع الأدبية الجديدة، التي منها على -سبيل المثال- الرواية القصيرة، أو النوفيلا (Novella).

والنوفيلا نوع سردي يقع بين القصة القصيرة والرواية. وقد ظهر هذا النوع الجديد في إيطاليا مصاحبا للنهضة الأدبية فيها، ومرتبطا بالحركة الفكرية؛ وثمرة للحركة "الإنسانية" التي تعد أبرز حركة فكرية في عصر النهضة، " حيث مزجت هذه الحركة الاهتمام بتاريخ البشر وأفعالهم بالاهتمامات الدينية. وكان رواد هذه الحركة من العلماء والفنّانين الذين درسوا موضوعات [في الأدب والفلسفة] اعتقدوا أنها تساعدهم على فهم القضايا الإنسانية بشكل أفضل. وشارك "الإنسانيون" في وجهة النظر التي تقول إن حضارتي اليونان والرومان القديمتين كانتا متفوقتين في موضوعات كهذه، وبالتالي تصلحان لأن تكونا نموذجين يحتذى بهما. كما اعتقدوا أن على الناس أن يتفهموا العصور الكلاسيكية القديمة، ويقدروها حق قدرها كي يتعلموا كيف يوجهون حياتهم. وكان على "الإنسانيين"، كي يفهموا التقاليد والقوانين والأفكار اليونانية والرومانية القديمة، أن يجيدوا أولا لغات العصور الكلاسيكية القديمة. ويعد

---

[١] ارنست فيشر: ضرورة الفن، ص٢١٣.

جيوفاني بوكّاتشيو (١٣١٣ – ١٣٧٥)، وصديقه بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤) من أوائل "إنسانيي" عصر النهضة، فقد كشفا في أواسط القرن الرابع عشر الميلادي النقاب عن عدد كبير من المخطوطات القديمة المهمة التي كانت مهملة منذ زمن بعيد. ودرسا الكتابات الكلاسيكية القديمة التي أعادا اكتشافها، وحاولا تقليد أساليب المؤلفين القدماء، وحثّا الناس على التعبير عن أنفسهم بدقة وبراعة، فجاءت كتاباتهما مواكبة للسياق الثقافي والتحول الفكري الجديد.

وقد أصبح بترارك معروفا بشعره، فحقق نوعا جديدا من الإبداع في كتابة السوناتة؛ أي القصيدة التي تتألف من أربعة عشر بيتا، وكذلك القصائد الغنائية؛ وهما الأثران الأدبيان الرئيسيان الغالبان في مجموعة كتاب القصائد الغنائية. أما بوكاتشيو فكتب مجموعة من القصص تدعى "الديكاميرون"، ألّفها بين عامي ١٣٤٩ و١٣٥٣م"[1]. والعنوان الثانوي لـ"الديكاميرون" هو "نوفيلا ستوريا" وتقابلها بالعربية "قصة جديدة". وقد يرى الدارس لهذه القصص أن الجدة في الشكل أكثر منها في المحتوى؛ لأن أغلب موضوعات القصص التقطها بوكاتشيو من حكايات قديمة كانت تكتب شعرا، وتدور حول الملوك والملكات والفرسان والأبطال العظام، وتُروى بصيغة الماضي. فقد كان يعتقد أن صيغة الحاضر لا تشكل استهلالا مناسبا للقصص. ومن ثم قام بوكاشيو بتحويلها إلى قصص نثرية، تدور حول أناس عاديين يعيشون في عالم الحياة اليومية، وتختلف الشخصيات من قصة إلى أخرى، ويكون الاهتمام فيها منصبا على الحدث لا الشخصية.

تضم "الديكاميرون" مئة قصة تروى خلال عشرة أيام على ألسنة شباب؛ سبع نساء وثلاثة رجال (أعمارهم بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين) يلتقون في كنيسة سانتا ماريا الجديدة، ويتفقون على الهرب من وباء الطاعون الذي اجتاح فلورنسا في العام ١٣٤٨، ويذهبون

---

[1] انظر الأدب الإيطالي http://www.mnaabr.com.

للعيش في قصر فخم في الريف على مقربة من المدينة، ويقضون الوقت مستمتعين بسردهم الحكايات مقسمة أقساما عديدة، تروى كل واحدة منها على لسان راوٍ منهم. وغالبا ما تدور قصص "الديكاميرون" حول خديعة المرأة لزوجها أو عائلتها، وطرق احتيالها للاجتماع بعشيقها، كما تتحدث بلغة ساخرة عن رجال الكنيسة، موظفة لغة الوعظ والإرشاد. ومع الوقت تحول كتاب "الديكاميرون" إلى أن أصبح "ألف ليلة وليلة" الإيطالية، ليس في إيطاليا وحدها، بل وفي العالم الذي سرعان ما ترجم إليه الكتاب وقرئ بكل اللغات، وصار "الديكاميرون" النموذج التأسيسي لفن النوفيلا، حيث لا تتعدى القصة فيه عشر صفحات.

٢:٣ إشكالية المسمى

وجدت كلمة نوفيل (nouvelle) في اللغة الفرنسية منذ العصر الوسيط، وتعني الخبر أو الجديد، وكانت تستخدم بمعنى القصة القصيرة أو الحكاية دون أن يفرق بينهما، واستمر هذا الخلط حتى القرن التاسع عشر. وقد لاقت النوفيلا في التجربة الفرنسية قبولا جيدا، فظهرت ما بين عامي ١٤٥٦ و١٤٦٧ أول مجموعة قصصية تحمل عنوان: "مئة قصة جديدة"، وهي مجهولة الكاتب، ومؤلفة على أساس الاقتباس العام من النوفيلا الإيطالية[١].

وتتبع النوفيلا في العصر الوسيط تقاليد الفابيولا[٢]، وكان الهدف الأساسي منها هو: "إمتاع القارئ بسلسلة من النصوص المسلية. وأول هذه التسلية هو طريقة اختيار المواضيع التي تدور عموما حول الأزواج البلهاء، الذين تخدعهم زوجاتهم ثم يستقبلن العشاق بهمة عالية كما تعرض بالتفصيل لحيل القساوسة البطرين الذين يستخدمون كل الوسائل وقد تكون شديدة الغرابة

---

[١] رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة– نشأتها. تطورها. تقنياتها، ص٢٧.

[٢] الفابيولا عبارة عن قصص شعري شعبي.

أحيانا، لكي ينالوا من البنات البريئات الساذجات. والقصص مسلية كذلك باستخدامها لعبارات تتراوح بين الركيك والمبتذل والحوشي المرذول"[1].

نقرأ في ملخص القصة الثامنة من اليوم السابع: "يشعر أحدهم بالغيرة على امرأته، ولكي تنتبه هي إلى مجيء عشيقها في الليل تربط خيطا بإصبعها. فإذا جاء شد الخيط فتنبهت له، ولكن زوجها يلاحظ ذلك، ويمسك بهما، فيهرب العاشق من الزوج الذي أخذ يطارده، فتنتهز الزوجة الفرصة، وتضع في فراشها امرأة أخرى، فيعود الزوج ويضربها ويقص شعرها وهو يظن أنها زوجته، ثم يذهب لإحضار إخوة زوجته الذين يشتمونه ويهينونه عندما يرون أنه يكذب"[2].

كما ظهرت عشر مجموعات قصصية أخرى مؤلفة على طريقة "الديكاميرون"، وكان أشهرها "الهبتامرون" التي ألفتها مرغريت دي نافار، التي حاولت تجاوز الطريقة الإيطالية في عرض القصص الساخرة فكتبت القصة العاطفية الجادة مع الاستطالة النفسية بعيدا عن السخرية والتفاصيل الفاحشة "[3].

وخلال القرن السابع عشر والنصف الأول من الثامن عشر بدأ التحول بصورة واضحة من القصة القصيرة إلى الرواية القصيرة، وبالمقارنة مع الفابيولا فإن القصة في السنوات (١٦٠٠ – ١٧٥٠) كانت أكبر حجما، وكانت القصة إما غرامية أو تاريخية، ولم تعد نصوصا عاطفية يحكمها هدف من طبيعة سيكولوجية، كما كانت عند مرغريت دي نافار، بل هي سرد يتحدد بطابعه الروائي. وتبدو الأمور كما لو أن القصاص يجهدون في استعادة واستغلال مواضيع المغامرات الخارقة أو البطولية، للمؤلفات الطويلة في النصف الأول من القرن السابع

---

[1] رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة، ص ٢٨.

[2] بوكاشيو:الديكاميرون، ص٤٣٨.

[3] رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة،ص٣٢.

عشر. ويفسر غودين هذه العودة " بعدم قدرة الكتاب على تطوير الحبكة، دون اللجوء إلى الحوادث الكلاسيكية مثل: خطف البطلات، وهرب الأبطال من السراي، وغرق السفن في عواصف عديدة ومفاجئة..."[1].

أما الألمان، وبشكل خاص في القرن التاسع عشر، فقد سموا الرواية القصيرة بـ"Novelle"، وانغمسوا في هذه التجربة أكثر من غيرهم من الأوروبيين، ووضعوا للنوفيلا اشتراطاتها الفنية المميزة، حيث فرقوا بين مصطلح النوفيلا (Novelle) ومصطلح القصة القصيرة (Kurzgeschichte) الذي يعادل مصطلح "short story" في الإنجليزية [2]. واعتبرت النوفيلا فنا أدبيا متطورا للغاية، وهو ما وصفه بطريقة دقيقة يوهانيس كلاين (Johannes Klein) في كتابه المسمى "تاريخ الرواية القصيرة الألمانية" (Geschichte der Deuschen Novellei) وكذلك كتب في نفس الموضوع أ.ك.بينيت (Bennet)، وهـ. م. وايدسون (Waidson) في كتابهما المسمى "تاريخ للرواية القصيرة الألمانية" (A History of the German Novelle)[3]. ويجعلها لوكاش شكلا حديثا وموسعا للقصة القصيرة؛ إذ يقول:" إن القصة القصيرة حتى في شكلها الحديث الرحب، لا تقدم إلا مصيرا فرديا واحدا، تؤكده وتلح عليه... "[4].

---

[1] رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرقص ص٤٣،٤٤.

[2] يمكن الرجوع في هذا الموضوع إلى كتاب محمد عبيد الله : الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين – بنية الرواية القصيرة، وكتاب أيان رايد : القصة القصيرة.

[3] عناوين هذه الكتب مستفادة من كتاب رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة،ص٥٠.

[4] لوكاش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ص٢٢٣.

أما في التجربة العربية فقد تعددت مسميات هذا النوع وتراوحت بين القصة، والقصة القصيرة الطويلة، والقصة الطويلة، والرواية القصيرة. ويرى عبد الجبار عباس أن تطور الفن الروائي أفرز تطورا للمصطلح النقدي، ولكن غياب التدقيق الأكاديمي أدى إلى مساواة الرواية القصيرة الطويلة بالرواية القصيرة، وعدم التفريق بينهما. ويذهب إلى ضرورة التعريف بالتاريخ النقدي للرواية الأوروبية التي تعد المعيار الأمثل لتحديد المصطلح. فبرأيه أن أفضل طريقة لتحديد سمات بناء النوع الأدبي تكون بالرجوع إلى الآثار الناضجة المشهود لها، كما يعتقد أن الرواية القصيرة قد تكون مشروعا مستقبليا للرواية، الرواية-الرواية، وهكذا تمسي الرواية القصيرة -التي هي الآن أكثر الأنواع القصصية نضجا وازدهارا- ميدانا لاستقبال الروايات-اللاروايات.

ويفرق عبد الجبار عباس بين الرواية القصيرة والقصة الطويلة تبعا لاختلافهما في الأصل الذي ينتمي إليه كل منهما؛ فالرواية القصيرة هي ثمرة لإيجاز الرواية، أما القصة القصيرة الطويلة فهي نتاج امتداد القصة القصيرة (الأقصوصة، حسب تعبيره). إن "الرواية القصيرة ليست رواية صغيرة قصرت عن بلوغ الرواية-الرواية، بل هي فن قائم بذاته يجتاز سمات البناء الروائي في حدود لا يتجاوزها، إذ لا حاجة إلى هذا التجاوز، ولعله ثمرة ناضجة للإتقان والتهذيب والتركيز في فن الرواية، لا يحول ضيق حدودها دون الضخامة والعمق والبقاء، إن لم يكن هذا الضيق طريقا إلى مزيد من العمق (الغريب، رجال في الشمس، ميرامار، كانت السماء زرقاء). بينما القصة القصيرة الطويلة امتداد معاصر لفن الأقصوصة القديم: وحدة موقف متطور أو مستعاد على خط واحد يضم شخصية أو أكثر (الشيخ والبحر، موديرا كانتبل،

ما تبقى لكم، الوجه الآخر). إن استلال قوانين البناء والتكوين من الآثار الناضجة هو السبيل إلى التحديد والتمييز الذي ينهي تذبذب هذا النوع الوسط بين الرواية والأقصوصة"[1].

وعلى الرغم من تقدير طه وادي لهذا النوع، حيث مال كثير من الكتاب المعاصرين إلى أن يكتبوا روايات ذات حجم محدود، فإنه يرى أنه "يجب أن نتعامل في مجال الفن القصصي بمصطلحين فقط هما الرواية والقصة القصيرة، أما الأعمال الأخرى متوسطة الحجم [يقصد الرواية القصيرة] فإنها يمكن أن توضع بسهولة تحت أي من المصطلحين حسب عناصر بنائها الفني"[2]. ويقابل لطيف زيتوني في معجمه مصطلح الأقصوصة بـ"Short Story" بالإنجليزية، و"Nouvella" بالفرنسية، مما يعني ضمنا اعتبار النوفيلا نفس القصة القصيرة.

أما خيري دومة فقد تعامل مع النوفيلا باعتبارها منطقة وسط بين الرواية والقصة القصيرة، فخصص لها فصلا في كتابه "تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة" ورأى أن النوفيلا في كثير من حالاتها نتاج تطور قصص قصيرة [3].

ويعتقد "شعيب حليفي" أننا نحيا زمن الرواية القصيرة، وأن تميز هذا النوع الأدبي وتوجه المبدعين إليه، خاصة في الرواية المغربية قد أنتج نصوصا قادرة على تحقيق المتعة، واستيعاب هموم الذات والعالم بلغة سهلة وقريبة من المتلقي . وقد حصر الدوافع وراء التوجه نحو هذا النوع الأدبي إلى "أن هذا النمط قد تشكل ثم أخذ في الهيمنة لأنه يستجيب لشروط واقعية تهم حساسية التلقي وأسئلة الكاتب الإيديولوجية والجمالية، ملمحا إلى أن هذا النمط

---

[1] عبد الجبار عباس: في النقد القصصي، ص٢٩٧.

[2] طه وادي: دراسات في نقد الرواية، ص٢٥.

[3] خيري دومة: تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، ص ١٢٦

الروائي هو شكل يتضمن معرفة ووعيا بأشكال التواصل الموضوعية الشارطة للتلقي، مثلما يتضمن تحولا ما في تشكيل الفكرة الإيديولوجية من خلال شرط الحياة الجديدة"[١].

ومن وجهة نظر غربية يعتقد روجر آلن أنه " لا يوجد مسمى متعارف عليه بالعربية يقابل "Novella" باستثناء الكلمة نفسها معربة؛ أي نوفيلا. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن النقد الأدبي في القرن العشرين لا يحبذ استخدام نقد الأنماط الأدبية، بهدف وضع قواعد افتراضية معينة لتلك الأنماط، وبما أن نسبة كبيرة من الكتابات التي تدور حول النوفيلا كان الهدف منها وضع مثل هذه القواعد، فلا بد أن رد الفعل العربي من هذه الزاوية يتسم بالارتياح. إلا أن إحدى النتائج المترتبة على ذلك كانت إحداث نوع من التشويش وعدم الوضوح فيما يتعلق بتحديد النمط الأدبي لأعمال أدبية معينة"[٢].

٣:٣ في بنية النوفيلا

يراوح الدارسون لبنية الرواية القصيرة بين وجهة نظر الروائيين، ووجهة نظر القصاص، فيرى براندر ماثيوز (Brander Mathews) " أن الاختلاف بين الرواية والرواية القصيرة هو مجرد اختلاف في الطول. فالرواية القصيرة مجرد رواية مصغرة الحجم"[٣]. وهو بذلك يتفق مع رينيه غودين (Rene Godenne) الذي يعتقد: " أن الاختلاف بين القصة الطويلة المؤلفة على هذا النحو وبين الرواية ليس في -نهاية الأمر- سوى قضية حجم"[٤]. كما اهتم

---

[١] هيثم علي الحاج: زمن الرواية القصيرة: http://maakom.com .

[٢] روجر آلن: الرواية العربية، ص٢٤.

[٣] ماري لويز برات: القصة القصيرة – الطول والقصر – ص ٤٩.

[٤] رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة، ص٩٦.

نورمان فريدمان (Norman Friedman) في مقالته المعنونة بـ "ما الـذي يجعـل القصـة القصيرة قصيرة؟" بالشكل ممثلا في الحجم والتقنية، كونهما العامل الأهم في تحديد النوع الأدبي، فيقول: "إن حجم الحدث وليس نوع الحدث واختيار الطريقة وليس اختيار الهدف همـا اللـذان يصنعان الفارق"[1].

أما فرانك أوكونور فيجد صعوبة في تحديد الفرق بين النوفيلا والرواية، ولكنه لا يلغي قضية الحجم في التمييز بينهما، حين يضيف وجهة نظر الناشرين، حيث "كان يعتقد في العصر الفكتوري الإنجليزي أن الرواية عبارة عن قصة في ثلاثة أجزاء، وفي مائتي ألف كلمة. أما في وقتنا الحاضر، حيث صبر الناس أقل، وحيث تكاليف النشر أغلى، فإن الطـول المقبـول هـو ثمانون ألف كلمة. وسيقول لك أي ناشر إن الجمهور لا يلتفت إلى أي شيء يزيد عن هذا. لقـد قال السيد ي. م. ف فورستر الذي يعرف عن ذلك أكثر من أي واحد منا: " وربما ذهبنـا إلـى الحد الذي نضيف فيه أن الحد ينبغي ألا يقل عن خمسين ألف كلمة" وروايات جورج سـيمنون، التي يقبلها الجمهور الفرنسي على أنها روايات، كلها في حوالي ثلاثين ألف كلمة، ولكنها عندما تترجم إلى الإنجليزية تنشر عادة في جزأين، لكي يزداد شبهها بالروايات الحقيقية. والذي أعنيه هو أن الرواية ليست قالبا أدبيا فحسب، إنها أيضا تقليد"[2]. فأكونور يضيف إلـى هـذا النـوع اشتراطات تسويقية غير فنية تحكمه، ويرى أن النوفيلا مهما طالت صفحاتها فإنها تنتمـي إلـى القصة القصيرة، باعتبار أن شخصياتها متوحدة ولا تمثل إلا نفسها، ولا وجود لها خارج حبكـة الأزمة. في حين يرى لوكاش أن النوفيلا "شكل حديث ورحب من أشكال القصة القصيرة "[3].

---

[1] نقلا عن سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ص٢٣.

[2] فرانك اوكونور : الصوت المنفرد، ص٤٦.

[3] لوكاش : دراسات في الواقعية الأوروبية، ص٢٢٣.

وللتفريق بين القصة القصيرة والرواية القصيرة تفترض جوديث لايبوفيتس (Judith Leibowitz) في كتابها "أشكال الرواية الحديثة" (Narrative Purpose in Novella): أن كل نوع قصصي له طرق تطورخاصة به أي أن له طريقة خاصة به وحده يتطور بها أو يضيف بها شكلا للمادة القصصية إياها. ويعني بصفة عامة أن اختيار الرواية لمادتها يختلف عن اختيار القصة القصيرة لمادتها، وذلك لأن الهدف القصصي للرواية هو التوسع، بينما هدف القصة القصيرة هو الإيجاز، وأن طرق أو أساليب الرواية القصيرة في اختيار مادتها تختلف عن طرق النوعين الأدبيين القصصيين لأن هدفها القصصي هو إيجاز المادة"[١].

وعلى الرغم من اشتراطه مثل هذا القول الغاية لتحديد النوع الأدبي، إلا أنه يعطي الرواية القصيرة خصوصية تموضعها في منطقة الوسط بين النوعين، وتجعل الأعمال القصصية القصيرة أكثر قابلية للتطور إلى الرواية القصيرة منها إلى الرواية الطويلة. وهو ما نلحظه في كثير من الأعمال الأدبية عند المبدعين العرب.

وتكتفي البنية السردية في الرواية القصيرة بخط رئيسي واحد في السرد يؤدي إلى قصر الرواية، ويمنعها من الاستطراد والتضخم، وإن تعددت الشخصيات وتنوعت، ويتجه السرد إلى الاختزال والتكثيف الزمني؛ حيث تميل فقرات السرد إلى التلخيص والتركيز، ورغم كثرة الأحداث والشخصيات إلا إنه لا يظهر منها إلا جانب واحد، وتظل هذه الشخصية محكومة ومرتبطة بخط سردي واحد، يتولى ضبطه راوٍ محايد. وقد تقوم بنية الرواية القصيرة على المبدأ الاسترجاعي، حيث تروى الأحداث مستعادة من الذاكرة مستعينة بموتيفات أو محفزات لغوية، تسوغ الانتقال دون أن تتطور الأحداث بشكل تتابعي.

---

[١] أيان رايد :القصة القصيرة، ص٨٨.

وفي الندوة التي أقيمت حول أسئلة الرواية القصيرة في أعمال محمد زفزاف ويحيى الطاهر عبد الله نظر نور الدين صدوق إلى "الصعوبة والحيرة التي يحسها وهو يحاول التفكير في مشكلة الزمن والإلهام المؤثرة على موضعتها في سياق مجاوراتها المتمثلة في القصة القصيرة التي يرى أنها تعبر عن الأنا المعقول وتكثف لحظات مقتطعة من الزمن الذاتي الذي يصير موضوعا للسرد، والرواية التي هي تعبير عن الأنا الممتدة والتي تحايث الحياة وتنافس أنماطا معلومة من الكتابة التاريخية. وتحفل بالزمن المنساب من النبع إلى المصب، والذي تعيشه الشخصيات بعمق وحرقة، منتهيا إلى ملاحظة أن أغلب الروايات القصيرة الكبيرة مثل روايات قصة حب مجوسية لمنيف والمرأة والوردة لزفزاف وحكاية على لسان كلب للطاهر ومجازفات البيزنطي لحليفي وغيرها، لا تكثف اللحظات ولا تحتفي بموقف كما هو الحال مع القصة رغم أنها تجسد موضوعات معقولة، وأيضا لا تهتم بالحياة الممتدة كما هو الحال مع الرواية، رغم أنها تجذر الإحساس بثقل الزمن"[1].

كما تتميز النوفيلا بالإيجاز القصصي الذي يعتمد على وجود نقطة لافتة يتم عندها تغيير مجرى الأحداث، حيث تمثل هذه النقطة موقفا معينا يشكل منعطفا مهما في حياة البطل، لذا يكون للقدر دوره المهم في خلق نقطة التحول هذه، ومن ثم فإن الشيء المهم في النوفيلا هو ما يحدث مع الأشخاص، وليس الأشخاص أنفسهم.

٤:٣ تضافر المفارقة وتيار الوعي

تعتقد فاليري شو "أن الصيغة الوحيدة التي يمكن أن تتطابق مع شكل القصة القصيرة، ليست الصيغة التراجيدية، ولا الصيغة الكوميدية، بل صيغة المفارقة (Ironic Mode). ذلك أن

---

[1] هيثم علي الحاج: زمن الرواية القصيرة: http://maakom.com .

الفكرة البسيطة التي تقف وراء أبنية المفارقة تجعلها -هي بالذات- مفيدة في ضغط المادة القصصية، وهو ما يريده كاتب القصة القصيرة. إن الموقف الافتتاحي -وقد يكون معقدا بما يكفي لبداية رواية مطولة- يمكن اختصاره من خلال ارتدادة واحدة قائمة على المفارقة، ارتدادة تستطيع فجأة -وبشكل مقنع- أن تختزل التطور"[1]. ولا يمكن للمفارقة الأدبية أن تكون وقفا على فن القصة القصيرة دون الرواية، فكثير من الدراسات النقدية تتبعت المفارقة في الأعمال الروائية، ولكنها -المفارقة- بالضرورة ستغلب على السرد في هذا النوع الروائي.

إلا أن ما لا يمكن نكرانه هو اشتراك النوفيلا مع الرواية في التوسع، من خلال استخدام عناصر من شأنها دفع المادة الى الامتداد، ومما لا شك فيه أن هاتين التقنيتين- المفارقة وتيار الوعي- على ما فيهما من تناقض، قد دفعتا السرد نحو نوع جديد يقع في منطقة التوتر بين القصة القصيرة والرواية، وذلك بتوظيف أدوات التجريب عند المبدعين، الذين سعوا إلى التجديد في الرواية العربية عن طريق التحول إلى الداخل، بعد أن كانت الرواية تتجه إلى الخارج الذي يعتمد على تسجيل الواقع الحقيقي أو المتخيل، لذا كثيرا ما نلحظ لجوء الكتاب إلى توظيف تيار الوعي الذي يعتمد على البوح الداخلي للشخصية، كما يهتم باللغة المتجهة إلى الداخل وإلى أعماق الشخصية الروائية.

ويطلق الدارسون على محاولة توجه الرواية نحو الداخل بشعرنة الرواية، حيث تنفتح الرواية على الأنواع الأدبية والإفادة منها. وقد لاحظ خيري دومة في دراسته للقصة القصيرة أن قصص تيار الوعي القصيرة تميل إلى الطول وأن أعظم استخدام لتيار الوعي كان في الرواية [2]. من هنا يمكننا الاعتماد في ضبط النوفيلا على التعارض بين تقنية المفارقة التي تفضي إلى

---

[1] نقلا عن خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص ١٢٥.

[2] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص١٧١.

الإيجاز القصصي وتقنية تيار الوعي التي تغري بالامتداد الروائي، وتضافر هاتين التقنيتين يفضي إلى خلق بنية النوفيلا.

ولنتوقف قليلا عند الرواية القصيرة "رمانة" للطاهر وطار، التي قدمها ضمن مجموعته القصصية "الطعنات" في الستينيات، ويعتقد البعض أنها قد اضطهدت بعرضها ضمن مجموعة من القصص القصيرة، وفيما بعد رأى الطاهر وطار إخراجها مستقلة لتنال حجمها الحقيقي، وحقها الطبيعي، وقد عبر الكاتب في مقدمتها عن هذا الاضطراب في تصنيفها ضمن القصص القصيرة، معطيا إشارة مهمة لضرورة قراءة تطور النوع الأدبي ضمن سياقه الثقافي من جهة، وسياقه التاريخي من جهة أخرى. فقال: " لا أزعم أن رمانة رواية، ولا أثق في أنها قصة قصيرة، لكنني متأكد من أنها تمثل بالنسبة لي فترة انتقال من لون إلى لون آخر، تمثل نفسا جديدا وتطلعا جديدا، وهيكلة فنية جديدة، كنت زمنها منهمكا في كتابة الفصول الأخيرة لرواية "اللاز" ولست أدري كيف جعلتني الظروف السياسية، أنقطع عن عمل لأنشغل بعمل آخر، وتولد رمانة.. لعلها إضافة على "اللاز" أو شهادة ما، على هامش "اللاز".ولكن أؤكد من جانبي أن رمانة كغيرها من أعمالي، لا يجب أن تقرأ مفصولة عن الزمان والمكان، وعن غيرها من كتاباتي، وعن الهم الذي يشغلني"[1].

يعتمد البناء السردي في "رمانة" على الإيجاز، عبر تقنية المفارقة التي تعد سمة القصة القصيرة، كما ترى فاليري شو؛ وعلى الامتداد عبر تيار الوعي الذي يقترب من عالم الاتساع الروائي. وتؤسس "رمانة"، من خلال المفارقة، لخطاب مغاير للخطاب الظاهري، صحيح أن هذه التقنية نجدها في القصة القصيرة، كما نجدها في الرواية إلا أنها تقوم بدورها في تأسيس البنية السردية للنوفيلا؛ معتمدة على المفارقة الدرامية والشخصية؛ إذ تختزل المفارقة الدرامية فيها

---

[1] الطاهر وطار : رمانة، ص٣.

الفكرة وتحد من امتداد الأحداث وتوسعها، في حين تختصر المفارقة الشخصية الزمن اللازم للكشف عن الشخصية.

تظهر المفارقة الأولى، والتي تتعلق بالشخصية المحورية "رمانة"، مع افتتاحية النص من خلال الوصف الذي يعطيه الراوي لرمانة، والذي يوهم المتلقي أنه أمام امرأة تعيش حياة الرفاهية، دون أي مشاكل أو منغصات، وأنها ربيبة نعمة وغنى.

"فنجان القهوة يفور، تنبعث منه رائحة لذيذة، وأشعة الشمس تخرق زجاج النافذة والستار المزركش، وتستقر على جزء كبير من السرير، فتضفي على لون اللحاف الوردي سحرا يبعث على النشوة والأحلام. وهي جالسة على كرسي وثير، عارية الصدر، لا يغطي باقي جسمها سوى قميص نوم حريري أملس شفاف. رفعت رأسها إلى المرآة، قابلتها نفسها:

جميلة رائعة... الشعر منسدل، أسود ناعما، على عنق أبيض طويل، وعلى صدر مكتنز عريض. العينان لوزيتان عسليتان حالمتان، الأنف مستقيم لا يشوبه عيب، متناسق مع الوجه المستدير والذقن الممتلئة الجميلة، والفم الصغير، تعبر شفتاه القرنفليتان عن دعوة دائمة، لانتظار همسة دافئة منه.. المرآة ممتلئة بها طولا وعرضا..."[١].

ولكن سرعان ما تقع المفارقة التي تكشف حقيقة هذه المرأة، حيث يتحول السرد من الوصف إلى الحوار الداخلي:

"تنهدت: بضاعة، بضاعة ثمينة تروج في كل مكان"[٢].

هذه المفارقة سمحت للنوفيلا بالانعطاف سريعا إلى تيار الوعي، الذي قطع الاسترسال في المشهد التصويري، ثم التحول مباشرة إلى عالم الأحلام والذكريات. ومن ثم يسير الخط

---

[١] الطاهر وطار: رمانة، ص ٥.

[٢] المصدر السابق، ص ٥.

الدرامي للنوفيلا بطريقة متوقعة بعد صدمة المفارقة الأولى، فانتقال رمانة من شخص لآخر وسقوطها في الرذيلة والانحلال صار أمرا متوقعا عند المتلقي، إلا أن المصادفة ممثلة في التقائها بالبدوي تعمل على توجيه الأحداث. وقد تحدث النقاد عن ثيمة القدر في النوفيلا والدور الذي تلعبه في البنية السردية عبرالمفارقة الدرامية، فالرجل البدوي الذي كانت تسعى للإيقاع به يتحول ليصبح معلمها وطبيبها، بل إنه يرفض الاقتراب منها أو التعامل معها بوصفها بغيا، فهذا البدوي ما هو إلا سياسي هارب من أعين المخبرين، وتتحول رمانة في نهاية القصة من امرأة بغي إلى مناضلة ومشاركة معه في العمل السياسي. والمتلقي يكتشف كل هذه الأحداث عبر تيار الوعي، الذي يساعد على التنقل من تجربة إلى أخرى بكل يسر ودون مقاومة.

وإذا كان روبرت همفري قد تحدث عن قدرة تيار الوعي على تدمير النوع الأدبي في الكتابة المعاصرة، فإن تيار الوعي في رمانة قد نجح في توسعة البنية السردية عبر التداعي والاسترسال في الحديث عن علاقات رمانة بالرجال، الذين رأوا فيها سلعة رائجة وتحفة جميلة تدر عليهم الثروة، وهذا التنقل الحر في الزمان والمكان يقرب النص من عالم الرواية، إلا أن المتلقي سرعان ما يشعر بضبط هذه التوسعة، عبر المفارقة التي أوقفت سيل الذكريات المتدفق، حين يكتشف أن البدوي الذي أحبته قد مات بين يديها منذ زمن، وأن الرجل الذي تعيش رمانة معه في اللحظة الحاضرة ما هو إلا تاجر تحف لا يختلف عن غيره ممن استغل جسدها لجمع ثروته، فقد وصلت إليه كما تصل أي تحفة. أما كيف مات البدوي المتنكر بين يديها، وكيف وصلت رمانة إلى تاجر التحف، وما الذي حدث، فهذا ما تسكت عنه هذه النوفيلا، التي تتجه من بداية السرد إلى معالجة حدث واحد محدد. ولعل في ذلك ملمحا مهما من ملامح القصة القصيرة التي توصف بأنها قصة غير مكتملة.

وحين قارن غودين بين الأنواع الثلاثة (القصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية) في أعمال بوسان، الذي يعد أبا القصة القصيرة، توصل إلى أن "الحكاية في القصة الطويلة متطورة، وليست نادرة بسيطة، لكنها تظل حكاية مختصرة بالمقارنة مع روايات موباسان الخمس... فالمادة القصصية مختصرة ومبتسرة بالمقارنة مع الرواية، وهي مختصرة لأن الفعل القصصي يستند إلى نمط من الموضوع محدود، كما هوالشأن في القصة القصيرة، وهي مبتسرة لأن الموضوع يدور حول مغامرة واحدة، أي مرحلة من حياة أحد الأشخاص على عكس الرواية التي تتناول عدة مراحل من الحياة. وينتج مما سبق أن الفعل في القصة الطويلة، عكس الرواية، لا يتطلب سوى فترة زمنية وجيزة. ونرى موباسان أخيرا ينظم المادة الإخبارية للقصة الطويلة كما ينظمها في القصة القصيرة، أي أنها تتوجه في مسيرتها نحو لحظة أو مشهد حاسم، وهو الزمن الهام للفعل القصصي، وبه تنحل العقدة"[1].

"فتح زوجها التاجر الباب، وهو يلهث:

- رمانة. رمانة.

فقطع عنها تسلسل خواطرها، ونهضت تستقبله، وكانت الأشعة المتسللة من النافذة لتستقر عليها وعلى اللحاف الوردي، قد انقطعت منذ مدة... وآلمها أن لا تستعيد بقية أيامها، خاصة اللحظات التي استشهد فيها خالها بين يديها، حتى وصلت إليه، كما تصله أية تحفة. فقالت في قلبها:

- "عليه اللعنة تاجر التحف الوضيع"[2].

أما توسعة البناء السردي، فيتم عبر تكرار البنية السردية التي يتحدث فيها عن علاقات رمانة بالرجال، الذين رأوا فيها سلعة رائجة وتحفة جميلة تدر عليهم الثروة، وقد تكررت هذه

---

[1] رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة، ص ٩٨.

[2] الطاهر وطار : رمانة،ص٦٥.

البنية عبر تيار الوعي الذي حمل العديد من الأحداث والأشخاص، كما استطاع الكاتب عبره الانتقال من الزمان والمكان بحرية تقربه من عالم الرواية المتسع. وإذا كان روبرت همفري قد تحدث عن تيار الوعي وقدرته على تدمير النوع الأدبي في الكتابة المعاصرة، فإن تيار الوعي في "رمانة " قد نجح في توسعة البنية السردية عبر التداعي والاسترسال.

مثل هذا التوسع والإيجاز نجده في "صياد اليمام" لإبراهيم عبد المجيد، فالكاتب يعتمد في السرد على المونولوج الداخلي لعلي، حيث تدور أحداث النوفيلا في يوم واحد، يستعرض فيه السارد عبر المونولوج الداخلي أحداث أربعين سنة مرت من عمره، وتكاد تتشابه هذه النوفيلا مع سابقتها في اعتمادها على شخص واحد/علي، في حين تمر الشخصيات الأخرى على القارئ بشكل سريع يتيح للكاتب التوسع. ومثلها "حكاية على لسان كلب" ليحيى الطاهر عبد الله. وهو ما لاحظه لوكاش أيضا حيث يقول: "إن القصة القصيرة حتى في شكلها الحديث الرحب (النوفيلا)، لا تقدم إلا مصيرا فرديا واحدا تؤكده وتلح عليه، ويظهر فيها فعل القوى الاجتماعية في أقصى درجة من درجات التماسك"[1].

ومع ذلك فلا ترتاح الدراسة إلى هذه النتيجة، فالمفارقة ليست حكرا على القصة القصيرة، فهي متوافرة في الرواية كذلك. وبالمثل فإن استخدام الكاتب لتقنية تيار الوعي لا يعد معيارا خاصا بالنوفيلا، فهو، وإن استخدم بكثرة فيها كما تظهر النصوص المدروسة، إلا إنها لا توصل إلى قناعة نهائية بثبات هذا المعيار. لذا فقد يكون في دراسة التطور التاريخي لبعض النصوص السردية وتحولها من بعد إلى النوفيلا، ما يكشف لنا شيئا عن الانتماءات الجذرية لهذا النوع السردي.

---

[1] لوكاش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ص٢٢٣.

٥:٣ النوفيلا بين الامتداد والإيجاز

يعتقد أيان رايد أن الرواية القصيرة ما هي إلا نتاج عملية تطويل للقصة القصيرة. وحين يتساءل: "إلى أي حد يمكن تطويل القصة القصيرة بدون أن تصبح رواية قصيرة؟"[١]، فإن الإجابة عن هذا السؤال تعني الوقوف عند تخوم القصة القصيرة التي تتماس مع الرواية القصيرة، والتي توشك أن تدفع بالمبدع إلى الوقوع في حمى الرواية القصيرة. وهو ما يفسر كثرة الأعمال القصصية التي نشرت أولا على شكل قصة قصيرة، ثم طورت إلى روايات قصيرة، ومن هذه الأعمال الذائعة الصيت الرواية القصيرة "العجوز والبحر" لأرنست همنغواي، ومنها في العربية "طائر الحوم" لحليم بركات، وهي في الأصل قصة قصيرة نشرت بعنوان "اهبط أيها الموت إلى الكفرون" في مجلة أدب، بيروت، صيف ١٩٦٢م. و"أم سعد" لغسان كنفاني، التي تحولت فيما بعد إلى نوفيلا.

وإذا ما حاولت الأخذ بمصطلح التناص باعتبار أن المبدع ما هو إلا معيد لإنتاج ما سبق أن أبدعه، فهذا سيساعد على توظيف آليات التناص من مثل التمطيط بأشكاله المختلفة والإيجاز. فمن الواضح أن تموضع النوفيلا في منطقة الوسط بين القصة القصيرة والرواية يدفع الرواية القصيرة إلى التجذر ضمن اتجاهين: هما الامتداد والإيجاز مما يجعل النوفيلا محكومة بتطورها التاريخي في التناص؛ فولادة النوفيلا من رحم القصة القصيرة غالبا، يعني اتجاهها إلى التوسع محتفظة بخصائص القصة القصيرة. وفي حالات قليلة قد تنبثق النوفيلا من رحم الرواية كما في "قصة حب مجوسية"، مما يعني توجه السرد نحو الإيجاز.

---

[١] أيان رايد: القصة القصيرة، ص٢٦.

١:٥:٣ الاتجاه الأول: الامتداد

الامتداد هو الاتجاه الغالب في تطور القصة القصيرة إلى النوفيلا، حيث يعمد الكاتب إلى تطوير القصة القصيرة التي تشكل نواة العمل الروائي، عبر الامتداد السردي، مع المحافظة الكاملة على النواة، كما في "أم سعد" لغسان كنفاني التي كانت في بدايتها قصة قصيرة بعنوان "أم سعد". وإذا كانت القصة القصيرة قد وصفت بالحزمة الضوئية المكثفة للضوء، فإن غسان كنفاني قد نجح في تشتيت هذا الضوء في قصته القصيرة "أم سعد" وإسقاطه على ثمانية فصول جديدة، تمثل لوحات قصصية مكتملة، ولكنها غير نهائية تنفتح على غيرها، لتشكل في النهاية رواية قصيرة، مع المحافظة على القصة القصيرة/النواة التي انبثقت عنها النوفيلا. وقد سبق للدراسة أن وضحت قدرة مثل هذه البنى السردية على الامتداد، بحيث تصبح القصة القصيرة جزءا من كل ومكونا له، وهو الاتجاه الغالب في تطور القصة القصيرة إلى نوفيلا.

ودراسة السياق التاريخي لهذه النوفيلا قد يساعد في فهم كيفية تطور هذا النوع الأدبي، فقد نشرت في عام ١٩٦٩م أي بعد هزيمة ١٩٦٧م التي أوحت إلى كثير من القصاص العرب وساعدتهم في التحول إلى عالم الرواية المتسع. وهو ما يعيدنا إلى قضية الشكل والمضمون، فقد وجد المثقف العربي نفسه أمام موضوعات اجتماعية وسياسية جديدة تطلبت أشكالا جديدة قادرة على استيعاب هذه التعقيدات.

وقد تكون اللعبة السردية التي استند إليها كنفاني في تطوير قصته القصيرة "أم سعد" تعتمد على قدرة الحكي على الامتداد، فقد قام كنفاني بتطوير عمله وإعطائه أبعادا جديدة، تعمق المأساة الفلسطينية عبر خلق نماذج جديدة تنبثق من أم سعد التي قدم لها الكاتب بقوله:

"أم سعد امرأة حقيقية، أعرفها جيدا، وما زلت أراها دائما وأحادثها، وأتعلم منها، وتربطني بها قرابة ما، ومع ذلك فلم يكن هذا بالضبط، ما جعلها مدرسة يومية، فالقرابة التي تربطني بها

واهية إذا ما قيست بالقرابة التي تربطها إلى تلك الطبقة الباسلة، المسحوقة والفقيرة والمرمية في مخيمات البؤس، والتي عاشت فيها ومعها، ولست أدري كم عشت لها... ومع ذلك فأم سعد ليست امرأة واحدة، ولولا أنها ظلت جسدا وعقلا وكدحا، في قلب الجماهير وفي محور همومها وجزءا لا ينسلخ عن يومياتها، لما كان بوسعها أن تكون ما هي، ولذلك فقد كان صوتها دائما بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غاليا ثمن الهزيمة..."[1].

وتكمن أهمية هذا المدخل في النوفيلا في أنه هيأ المتلقي لعملية تلق جديدة تختلف عن تجربته السابقة في القصة القصيرة "أم سعد"، وعلى الرغم من محافظة الكاتب على العنوان نفسه، فهو يضعنا أمام شخصية حقيقية وإن كانت مفترضة، ويحيلنا إلى الواقع الفلسطيني بوصفه مرجعية واقعية لهذه الشخصية، وقد نجح كنفاني في استغلال خصوبة شخصية أم سعد، التي وصفها بأنها صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت ثمن الهزيمة غاليا، للتحول من عالم القصة القصيرة إلى عالم الرواية القصيرة، فأم سعد فلسطينية لاجئة في لبنان وهي أم فدائي، ومسؤولة عن إعالة أسرتها في المخيم، وهي زوجة رجل مهزوم ومنكسر، وهي امرأة ترفض أن تزاحم الفقراء في لقمة عيشهم، فهي تكشف بوضوح حياة الفلسطيني اللاجئ والمقاتل كما في شخصية سعد والمثقف كما في شخصية الكاتب نفسه، والمنكسر كما في شخصية أبوسعد، والاستغلالي والخائن كما في شخصية عبد المولى. وتكمن فاعلية شخصية "أم سعد" في كونها المنشور الذي استطاع الكاتب عن طريقه تشتيت الضوء وتوزيعه على الفصول الثمانية. ومما لا شك فيه أن هذا التقسيم الفصلي يكثف السرد ويمنعه من الاسترسال، حيث يجد المتلقي نفسه في بداية كل فصل أمام موقف جديد وحادثة تصحح مسار السرد وتوجهه نحو غاية واحدة. وتمثل "أم سعد" حلقة الوصل بين هذه الفصول، لتصبح اللازمة والمحفز الذي ينطلق منه الكاتب إلى

---

[1] غسان كنفاني: الآثار الكاملة، أم سعد، ص٢٤١.

حكاية جديدة على امتداد فصول النوفيلا الثمانية. واعتماد الكاتب على شخصية أم سعد يعيدنا إلى الحديث السابق حول اعتماد كاتب النوفيلا على الشخصيات المفردة التي يظهر فيها فعل القوى الاجتماعية، والتي تهتم بسرد الأحداث عبر تيار الوعي أو عبر الحكي.

أما على المستوى الزمكاني، فإن الكاتب يسعى إلى التوسع في الانتقال من ماضي النكبة القديم في فلسطين إلى نزوح آلاف المهجرين إلى لبنان والعيش في المخيمات في ظل حاضر مهزوم، إلى الأمل والتفاؤل في مستقبل جديد تعد به الطلائع في المخيم.

٢:٥:٣ الاتجاه الثاني: الإيجاز

هناك اتجاه آخر قد يسلكه المبدع في إنتاج النوفيلا نتيجة انفصال النواة عن الرواية/الأم، ومن ثم تحول هذه النواة إلى نوفيلا، كما في "قصة حب مجوسية" لعبد الرحمن منيف، التي كان قد ألقى بذورها في رواية "الأشجار.. واغتيال مرزوق" باعتراف عبد الرحمن منيف: "إذا أردت الصراحة فإن الكثير من الأجنة لمعظم ما كتبته موجود في الأشجار.. واغتيال مرزوق"[1].

وإذا كان كنفاني قد سعى في روايته القصيرة "أم سعد" إلى تشتيت تلك الحزمة الضوئية في القصة القصيرة، لتشكل أطياف الوجود الفلسطيني في المنفى، الأمر الذي سيوسع من الفضاء المكاني والزماني للقصة القصيرة، فإن عبد الرحمن منيف سيعمد إلى تضييق هذه المساحة في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" التي نشرت عام ١٩٧٣م، وتكثيفها في نوفيلا جديدة هي "قصة حب مجوسية". ولا شك أن هذا العمل في المستوى التطبيقي يكاد يكون أشق على الكاتب، لأن مثل هذا العمل يتطلب منه إعادة بناء العلاقات، وتحديد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات عن طريق الحذف والاقصاء.

---

[1] انظرعبد الرحمن منيف، مجلة النهج ع١٨، ١٩٨٨.

ينتقي منيف في روايته "الأشجار واغتيال مرزوق" النواة التي سينبثق منها عمله الجديد.

وعلى الرغم من اعتراف منيف بأن "الأشجار .. واغتيال مرزوق" هي الرحم الذي ستولد منه معظم أعماله المستقبلية، إلا أن "قصة حب مجوسية" هي العمل الوحيد الذي يصنف على أنه رواية قصيرة، في حين تصنف أغلب الأعمال الأخرى التي انبثقت من "الأشجار ..واغتيال مرزوق" على أنها روايات، وهو ما يجعلنا نعيد النظر في القيمة الفنية لـ"قصة حب مجوسية"، التي التقط بذرتها من المقطع التالي في روايته المنشورة عام ١٩٧١:

"ما زلت أتذكرها ... تضع جبهتها على الزجاج تنظر نحو الأفق، نحو شيء ما، بماذا تفكر الآن؟ ما أجمل شعرها الأسود، إنه أسود تماما، إنه يشبه الليل في ضوء القمر، يشبه الحنين، لشد ما يفتك بي هذا الشعر. إنه زغردات عصافير العالم كله. وعيناها؟ إلى أي شيء تنظران الآن؟ لو كنت تلك الزاوية في البيت الذي يقابل نافذتها! لو كنت لوح الزجاج الذي ترتاح عليه بجبهتها! لو كنت لوح الزجاج لقلت للمقصلة انزلي، انزلي في هذه اللحظة واقطعي رأسي، ليبق آخر طيف أراه وأنا أموت، هو طيفها!

لقلت للرياح التي تهب من المحيطات البعيدة، اجمدي في مكانك أيتها الرياح، وزلزلي روحي، مزقيها، لأمت في هذه اللحظة! وأتيه في شوارع كل المدن، أفتش عن عيون مثل عيونها... فلا أجد! أبحث وأبحث ولكن لا أصل. عيون تختلط ألوانها بالندى، برذاذ الأمطار، بالتراب المبلول، بالشموس، فتجعل منها شيئا لا يوصف، ولا يسمى لا يصدق!"[1].

فالشخصية في الرواية امرأة جميلة تدعى "رحاب" كان السارد يحبها، ولكنه لا يبوح لها بهذا الحب ، ومن ثم تزوجت من صديقه هاني طالب الطب الذي خطبها في سنته الأخيرة وأنجبت منه ثلاثة أطفال، ثم اعترض هذا الزواج الرتابة والملل نتيجة انشغال الزوج بعمله

---

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص٢١٤.

وسفره الدائم. ومن هذه الشخصية ولدت ليليان في "قصة حب مجوسية" حيث تشترك الشخصيتان في مكوناتهما الجسدية والنفسية.

وبالنظر إلى البنية السردية الكاملة لرواية "الأشجار... واغتيال مرزوق" نجد أنها تنقسم كما يظهر العنوان باعتباره العتبة السردية الأولى إلى قسمين؛ فـ"الأشجار"/القسم الأول الذي يشغل نصف الرواية تقريبا، يرسم حالة الاستلاب التي عاشها إلياس نخلة مهرب الألبسة القديمة الذي يلتقيه منصور في القطار، ويغلب على هذا القسم سمة التنقل والارتحال واللاثبات حتى الأشجار التي هي رمز الثبات والديمومة نجدها تقتلع وتزرع أكثر من مرة والأرض تباع وتشترى حسب الظروف والحالة.

أما الجزء الآخر من العنوان/"اغتيال منصور" فيمثله القسم الثاني من الرواية، فمنصور صديق السارد، وهو أستاذ جامعي تم تسريحه من الجامعة بسبب آرائه وتوجهاته السياسية، ويعيش حالة القهر ويعاني الاستلاب الاجتماعي ممثلا في عمله في الصحراء، والاستلاب العاطفي ممثلا باختفاء العنصر الأنثوي من حياته، إلا في خياله وتهويماته التي بدت هي أيضا محاصرة ومراقبة. وفي حالتي -إلياس نخلة ومنصور- نجد صورة للبطل المهمش والمثقف، وكلاهما يعاني من الاستلاب على كل الأصعدة. ويسعى منيف إلى التحديد الزمني والمكاني؛ فالسرد في "الأشجار واغتيال مرزوق" مرتبط بزمن الرحلة التي يقوم بها منصور عبد السلام، حيث يلتقي مصادفة بإلياس نخلة، أما المكان فلا يشكل سوى محطة للالتقاء في مركبة القطار أثناء رحلة تتجه من الجنوب إلى الشمال.

وقد عمد منيف إلى تضييق الحدث في "قصة حب مجوسية" عبر توجيه السرد نحو واقعة تتميز بالفرادة، حيث يتعلق على نحو غريب بامرأة لا يعرف عنها أي شيء، حين جمعه القدر بها على نحو غريب في أحد الفنادق أثناء العطلة الصيفية. ويشكل هذا اللقاء نقطة تحول

رئيسية في أحداث السرد. ويتناص هذا اللقاء مع المقطع السابق من "الأشجار .. واغتيال مرزوق"، وكما التقى البطل برحاب في الرواية، يلتقي البطل بليليان في النوفيلا:

"من خلف الزجاج (في لحظة ما كانت غامضة وغريبة) أحسست أن عيونا من وراء الزجاج تراني، وأن منظري يثير السخرية. التفت لأرى، لأعتذر "ويخيل لي أن صورتها كانت تطفو في ذاكرتي" وإذا بعيوننا تلتقي. بعد لقاء المصادفة والحب السريع تبدأ رحلة البحث عن ليليان كما حصل التوهان (في شارع كل المدن) في المقطع السابق، (بدأت رحلتي الجديدة في المدينة لم تعد تستهويني النساء إلا بمقدار ما تشبه الواحدة منهن ليليان.. أتطلع إلى الوجوه حتى إذا تأكدت واصلت طريقي دون أن أترك ورائي ما يشي برغبتي!.. والباصات والترامات..لم وجدت؟ لمن وجدت؟ وليليان أي خط هو خطها؟ العاشر؟ السابع والعشرون، التاسع؟ من يدلني"[1].

وتدور أحداث "قصة حب مجوسية" حول هذه المرأة، وقد تبدو بعض أحداث هذه النوفيلا من الغرابة التي تصل إلى حد عدم التصديق؛ حيث يقضي البطل سنوات عمره وهو يبحث عن هذه المرأة في الشوارع والمحطات، لعل القدر يجمعه بها من جديد:

"السنوات تتابع، سنة وراء سنة، وكل شيء يتغير.. الأماكن والبشر والأشجار، وحتى محطات القطار. وشيء واحد شامخ لا يقهر ولا يتغير.. ليليان"[2].

ومع ذلك يبقى على أمل اللقاء بها.

---

[1] عبد الرحمن منيف: قصة حب مجوسية، ص ٩٠.

[2] عبد الرحمن منيف: قصة حب مجوسية، ص ١٣٠.

الفصل الرابع

القصة القصيرة وتشكل الخطاب الروائي

تعد الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي الذروة التي وصلت إليها القصة القصيرة في عالمنا العربي، والتي سرعان ما انحدرت عنها أمام سطوع الرواية التي غدت المعيار السائد في السرديات، مقارنة بالقصة القصيرة التي يُتعامل معها بوصفها نوعا غير مكتمل، لا يطبع إلا باعتباره جزءا من مجموعة أو ضمن كتاب، أضف إلى ذلك ارتباطها بالصحافة والمجلات الدورية، حيث يرتبط نجاح العمل بارتفاع المبيعات، ويخضع في أحيان كثيرة لإرضاء القراء من العامة.

ومن النقاد من ينظر إلى القصة القصيرة بوصفها صنعة لا فنا إبداعيا؛ فكثيرا ما ترتبط كتابة القصة القصيرة بالنزعة التعليمية،إذ تعد الخطوة الأولى في عالم الكتابة للمبتدئين من الطلبة والكتاب. ومما ساعد على تأكيد هذا الاتجاه أنه قل ما تجد روائيا يشق طريقه في عالم الكتابة الروائية إلا كانت له محاولاته في كتابة القصة القصيرة. ويشير سيد حامد النساج إلى تحول عدد من الكتاب العرب من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية في الثلث الأول من القرن العشرين، من مثل أحمد خيري سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ويحيى حقي. وكما نجد عند كثير من الكتاب المعاصرين من مثل نجيب محفوظ وإدوار خراط وحليم بركات وجمال الغيطاني وغيرهم، إذ سرعان ما تحولوا إلى كتابة الرواية، حين وجدوا في أعمالهم القصصية بذورا روائية قابلة للنماء والتوسع. وهو ما اعترف به كثير من الروائيين في أحاديثهم العامة، وكشف عنه الباحثون في دراساتهم النقدية، مما يجعل ظاهرة تحول الأعمال القصصية إلى أعمال روائية أمرا واقعا ومبررا لدى كثير من المبدعين، خاصة إذا علمنا أن التزام غالبيتهم بالعمل الوظيفي والواجبات المعيشية كان يقف عائقا أمام تفرغهم التام للكتابة الروائية. فظلت هذه القصص القصيرة -المنشورة وغير المنشورة- محملة بمشاريع روائية مستقبلية.

لكن براند ماثيوز Brander Matthews –أحد المنظرين الأوائل للقصة القصيرة– يؤكد قبل قرن من الزمان (١٩٠١م) أن القصة القصيرة لا يمكن أن تكون جزءا من رواية، كما أنه لا يمكن أن يُتوسع فيها كي تشكل رواية، ويؤكد بشكل قاطع أن القصة القصيرة ليست فصلا من رواية، أو حتى حادثة أو مشهدا تم استقطاعه من قصة طويلة، لكنها في أحسن أحوالها تؤثر في القارئ، بحيث إنه يصل إلى قناعة أنها سوف تفسد لو أنها كانت أطول من ذلك أو لو أنها جاءت على نحو تفصيلي أكبر"[1]. ويؤكد هذا الرأي الروائي الكندي جريج هولنجشِد[2]، الذي يعتقد أن التحول من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية يرتبط بأمور شخصية بعيدة عن الشروط الفنية والأدبية: "يسود اعتقادٌ شائعٌ بين الكتاب أنهم عاجلا أم آجلا سينتقلون من مرحلة القصة القصيرة إلى مرحلة الرواية. عندما وصف القاص والروائي الأمريكي جون شيفر (١٩١٢–١٩٨٢) نفسه بأنه أقدم قاص على قيد الحياة علمنا كلنا ما كان قصده. فالعمر والتقادم لا يعنيان بالضرورة أن يصبح القاص روائيا. لكن هذا الانتقال هو قرار تسويقي لدى معظم الكتاب وليس قرارا أدبيا فنيا، وهذا لأن متطلبات ومعطيات كل من النمطين السرديين مختلفة تماما عن الأخرى. فالقصة القصيرة تشبه القصيدة أكثر مما تشبه الرواية"[3].

قد يصور هذا الاعتقاد جانبا من الحقيقة، ولكنه حتما ليس الحقيقة كلها، فواقع الحال يثبت خلاف ذلك؛ فقد تطورت كثير من الأعمال القصصية القصيرة لتصبح روايات، كما نجد

---

[1] عبد العزيز السبيل: القصة القصيرة بين آراء النقاد ورؤى المبدعين، http://www.imtidad.com

[2] جريج هولنجشِد: أديب كندي، حاصل على دكتوراة في الفلسفة، درّس في جامعة ألبيرتا في إدمونتن– كندا. وهو متقاعدٌ الآن. نشر العديد من المجموعات القصصية والمقالات النقدية، كما أن له عدّة روايات.

[3] جريج هولنجشد: قصة قصيرة أم رواية – http://www.diwanalarab.com المقال منشور في الدورية الربعية لجامعة تورنتو خريف ١٩٩٩

عند إدوارد خراط، إذ يكاد هذا التحول يشكل ظاهرة فنية مقصودة في كثير من أعماله، حيث يُشبه الخراط مجموع هذه الأعمال بمادة الكتابة التي لا نهاية لها: "مادة هذه الكتابة، بطبيعة الحال، هي "واقع" واحد، لكنه في تجليه الأول كان يحمل بذور تطوره وتغيره، يحمل مستقبله في ماضيه، ويتجاوز زمنيته، سواء كان من البداية أو في النهاية– وليست هناك نهاية. فحتى الآن، وبعد أن نشرت هذا الكتاب الواحد المتعدد، ما زالت تراودني كتابته من جديد وبلا انتهاء، هي ذاتها، تجليات أخرى بما تحمله في غورها من إرهاصات ممكنة أو لا نهاية لإمكاناتها، ومن ترسبات لن تستنفد"[1]. فالكتابة عند الخراط تصبح قيمة معرفية وجمالية يسعى من خلالها إلى الكشف عن الخبرات الحياتية، ومن ثم إعادة صياغتها.

وسنجد في الكم الهائل من الأعمال الروائية المتحولة عن قصص قصيرة ما يغري بتتبع هذه القضية، وملاحقة النصوص في تحولاتها السردية، خاصة أن غالبيةِ هذه الروايات استطاعت أن تلفت أنظار النقاد إليها، وتلقى استحسانهم، كما سنجد عند جبرا في "صيادون في شارع ضيق"، وجمال الغيطاني في "الزيني بركات"، ويحيى الطاهر في "الطوق والأسورة"، وزيد مطيع الدمّاج في "الرهينة"، ونجيب محفوظ في كثير من أعماله.

٤:١ آليات التحول السردي

يخلص توماس مونروThomas Monroe في تتبعه التعاريف الأساسية لمفهوم التطور إلى أن:"التعاريف التي تقر الاستعمال المعترف به في النطاق الثقافي، تتكرر نفس الفكرتين الأساسيتين، فسواء طبق التطور على الظواهر العضوية أو العقلية أو الاجتماعية أو الثقافية، فإنه يعني مضمونين رئيسيين:

---

[1] إدوار الخراط: الكتابة في زمن متغير، ص٣٠.

١. النمو أو التعقيد المتزايد.

٢. التعديل التدريجي التكيفي لأنماط أسبق وجودا، مع نشأة أنماط جديدة.

والمضمون الأول هو تراث سبنسر، أما الثاني فهو تراث داروين"[1]. وبالاستناد إلى النظرية البيولوجية التطورية حاول محمد مفتاح في كتابه "دينامية النص" توضيح أهم الأوليات والميكانزمات التي ينمو بها النص، فأجملها في:

٤:١:١ الأوليات الخارجية

وتتمثل في المعرفة الخلفية والمقصدية والمماثلة، وما يقوم بين النصوص من حوار وعلاقات تعاون وتضاد أو صراع وتنافر. وبالاعتماد على مؤشرات النص الروائي نجد أن العلاقة التي تربط الرواية بالقصة القصيرة المتحولة عنها هي في عامتها علاقة تعاضدية تتشاكل فيها المكونات السردية، وتمثل فيها القصة القصيرة دور المرجعية الفكرية واللغوية للرواية. في حين قلما تجد بين القصة القصيرة والرواية علاقة تنافرية تقوم على الاستهزاء والهدم والتناقض على الأقل في حدود الأعمال المختارة لهذه الدراسة.

٤:١:٢ الأوليات الداخلية

وهي الأوليات التي يتوالد بها النص داخليا، فيتناسل ويتشعب حتى يصير كيانا مستقلا، وأهم هذه الآليات التشعب؛ فالنص عبارة عن نواة لغوية-فكرية سرعان ما تأخذ في التشعب المحكوم بآليات تضبط تطوره وسيره نحو الهدف، بحيث " ينمو في توجه دينامي عن طريق التحولات التي تمت في زمان وفي فضاء، كل جملة بمثابة نقلة شطرنج تتولد عنها احتمالات

---

[1] توماس مونرو: تطور الفنون، ج٢، ص ٢١.

عديدة، وبعضها ممكن وبعضها ممنوع، أو بتعبير آخر تشعبات بعضها ينمي، وبعضها يلغي"[1]، فالروائي ينطلق من القصة القصيرة/النواة، التي تأخذ بالنمو والتناسل والتشعب.

بالنظر إلى الأعمال الروائية التي تشكلت من نصوص قصصية قصيرة نلمح أن الكاتب يسلك في بنائه الروائي أحد اتجاهين؛ أما الاتجاه الأول فيعتمد فيه على الامتداد الأفقي، حيث تغدو القصة القصيرة فصلا من الرواية. وأما الاتجاه الآخر فهو الامتداد الرأسي، وهو الأكثر تعقيدا حيث تصبح الخيوط السردية للقصة النواة لامرئية، وتشكل القصة القصيرة الهيكل الأساسي للرواية، ومثل هذا النوع من التحول بحاجة إلى تتبع دقيق وحذر للكشف عن وجود القصة القصيرة في البنية السردية الجديدة.

ولأن الآليات التي يتناسل بها النص متعددة ومتشابكة، يصبح الكشف عنها عملية صعبة، وهو ما عبر عنه مفتاح في كتابه دينامية النص بقوله: "إنه من الصعب على باحث واحد أن ينجز تشخيصا كافيا لتلك الآليات، إذ إنها متعددة شائكة كتبت في كل واحدة منها دراسات لسانية ومنطقية بالغة التعقيد"[2].

من هنا فإن ما وقفت عليه من آليات إنما هو على سبيل المثال لا الحصر، ذلك أنني أؤمن بأن لكل عمل إبداعي آلياته الخاصة، التي تتجاوز به نطاق العادي والمألوف إلى تخوم الإبداع. وحتى لا يصبح الأمر مجرد محاولة لالتقاط المتشابهات من هنا وهناك، لن أذهب في دراسة عملية التطور هذه مذهب من يعقد المقابلات والمقارنات بين النوعين، بل سأهتم بالوقوف عند المكونات التي اعتقدت أنها تشكل فرقا في البنية السردية للعمل، وتدفع بالسرد من تخوم القصة القصيرة إلى تخوم الرواية، وذلك ضمن اتجاهين:

---

[1] محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص١٣.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، ص٩٤.

- الامتداد الأفقي: وهو اتجاه يسير في خط مستقيم؛ ويعنى بدراسة القصص القصيرة التي تحولت إلى أعمال روائية مع المحافظة على بنيتها الأساسية دون تغيير، حيث يكون الامتداد في السرد امتدادا أفقيا، وغالبا ما يكون سطحيا، حيث نلحظ أن الكاتب يعطي المكونات مساحة سردية أرحب، تسمح لهذا المكون بالامتداد الموضح والكاشف له.

- الامتداد الرأسي: ويسير في خط يتجه نحو التعقيد والاكتمال، ويعنى بدراسة القصص القصيرة التي تطورت فيما بعد إلى أعمال روائية، حيث تذوب البنية الأساسية في بنية جديدة أشد تعقيدا وتشابكا، وهو ما يجعل التحليل السردي لهذه الأعمال يتجه إلى البنية التحتية التي ساعدت على تشكيل السرد.

٤:١:٢:١ الامتداد الأفقي: القصة القصيرة فصلا روائيا

يكشف مصطفى سويف في كتابه أسس الإبداع النفسي، أن عملية الإبداع تسير وفق مبدأ التجزئة والتكثيل،وحين قام بتحليل مسودات عينة من القصائد التي تتبع فيها خطـوات الكتابـة الشعرية، وجد أن حركة الشاعر تتلخص "في مجموعة من الوثبات تصل بينها لحظات كفاح"[1]، فهو لا يتقدم من بيت إلى البيت الذي يليه، وإنما تظهر عدة أبيات دفعة واحـدة فيسـرع إلـى تدوينها، فيكتب المجموعة كلها في بناء متماسك منظم، ولكنه بعد فراغه يعيد تغييـر مواضـع الأبيات فيها دون أن يعتدي على وحدة الوثبة وتكاملها، بل هو ينقل الوثبة بكاملها أو يعيد تنظيم الأبيات بداخلها، والشاعر حين يسجل الوثبة يسدل الستار عليها. ومن ثم يعيد قراءة هذه الوثبـة

---

[1] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص٢٩١.

مستعيدا دلالتها لتصبح بداية حركة جديدة. فالقراءة الأولى تكون نهاية حركة، والقراءة الأخيرة هي بداية حركة. وهكذا يظل الشاعر يحاول استعادة الكل عن طريق استعادة دلالة الوثبة فيه. "وكذلك كل عملية متكاملة لا بد أن تتألف من عمليات صغرى متكاملة، وكل بناء متكامل لا بد أن يتألف من أبنية أو أنظمة صغرى متكاملة"[1].

وقد تأثر بهذا المنهج مصري عبد الحميد حنورة، حيث قدم دراسة عن الأسس النفسية للإبداع في الرواية، كشف فيها بعد تحليله لسبع مسودات تعود إلى فصول روائية، أن الكاتب يبدأ عمله الروائي بتقسيم الرواية إلى فصول، حيث يلقي في كل فصل بذرة (موقفا ما)، ثم يعمل على تطوير هذه البذور تدريجيا، ومن ثم يعمل على ربط هذه المواقف في شبكة من العلاقات، ولكنه يظل محافظا على الاتجاه العام للسرد[2]. وقد وجدت في ذلك ما يغري بمقاربة القصة القصيرة بالفصل الروائي وفق مبدأ التجزئة والتكتيل. باعتبار أن الفصل هو النواة التي يتشكل منها العمل الروائي.

وقد تحدث محمد سليمان القويفلي عن دور الفصل القصصي في تشكل الخطاب الروائي، وخلص إلى أن "وجود المنظومة. الفصلية واستقلالية أجزائها، لا يسهمان في تطوير العمل أو إعطائه أبعادا جديدة أو سد ثغرة فيه فقط، بل يمكن أن تخلق العمل أو تنقذه من السقوط وفقد الأدبية"[3]. وكذلك أشار إلى دور الإقحام الإيجابي في تخلق العمل السردي عند غسان كفاني في "رجال في الشمس" التي يصنفها على أنها رواية فيقول: "ليست حرية الإضافة لاحقا سلبية دائما إذ قد تحول الرؤية المقيدة إلى رؤية شمولية، هذا ما يظهر أن غسان كنفاني فعله في

---

[1] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني- في الشعر خاصة، ص٢٩٣.

[2] انظر مصري عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص٦٨.

[3] محمد سليمان القويفلي، النقد والفصل الروائي ص٤٩٢.

أولى رواياته رجال في الشمس. الرواية مكونة من سبعة فصول والفصول الثلاثة الأولى المشكلة نصف الرواية (٤٨ صفحة من أصل ٩٣) تبدو مزيدة على ما كتب أولا على أنه قصة قصيرة في (٤٧ صفحة) من القطع الصغير، مصورة رحلة الرجال من البصرة إلى الكويت. فإضافة الفصول الثلاثة المتقدمة جعلت العمل أكثر شمولية. حيث جذرت الإحساس بمأساة شخصياته الممثلة لنماذج من الشعب الفلسطيني، وأنقذت الرواية أن تبدو مجرد تصوير لمحاولة اختراق حدود بطريقة غير قانونية"[1].

وقد وجد مثل هذا التطور في أعمال الكثير من المبدعين، حيث تحولت بعض قصصهم القصيرة إلى أعمال روائية قصيرة، أو طويلة.

- آليات التوسع الأفقي:

يلاحظ أن آليات التوسع الفصلي الأفقي غالبا ما تعتمد على التوسع السردي الحواري، الذي يشحن العمل برؤى متعددة ووجهات نظر مختلفة، تكسب البنية السردية تكثيفا عضويا يتيح للعمل النمو، وهذا ما نجده في "صيادون في شارع ضيق".وقد يعتمد التوسع الأفقي على التمدد الزمني الذي يسمح بظهور عدة أجيال تشارك في بناء السرد كما في "الطوق والأسورة". وقد يلجأ الكاتب في التوسع إلى تيار الوعي الذي تغيب فيه المركزية، حيث يتشعب النص ويتناسل كما في غالب أعمال إدوار خراط.

[1] محمد سليمان القويفلي، النقد والفصل الروائي، ص٤٩١.

أ. تعددية الأصوات

يكاد يتفق غير باحث على أن قصص جبرا القصيرة تمثل مشاريع روائية[1]، "فأصوات الليل" قصة قصيرة كتبها جبرا عام ١٩٥٣م، ثم ظهرت ضمن مجموعته القصصية "عرق وبدايات من حرف الياء" عام ١٩٥٦، ثم ظهرت بشكلها الكامل في الفصل الثالث عشر في رواية "صيادون في شارع ضيق"، وقد ظهرت الرواية بداية باللغة الإنجليزية، ثم ترجمها محمد عصفور إلى العربية.

في القصة القصيرة : أصوات الليل" يستعرض جبرا مجموعة من الشخصيات المختلفة في ثقافتها وانتمائها، ويقوم بعرض أفكارها عبر السارد المحايد "جميل الفران". وهذه الشخصيات هي التي ستقوم بالأدوار الأساسية في رواية "صيادون في شارع ضيق"، بالاشتراك مع سبع شخصيات ثانوية أخرى، لذا يسمي البعض هذه الرواية، رواية أفكار وشخصيات بالدرجة الأولى.

ولكن التساؤل هو: كيف يمكن لأحداث "أصوات الليل" أن تتطور عبرالشخصية أو الأفكار؟

لا سبيل أمامنا للإجابة عن هذا التساؤل سوى الدخول إلى عالم الرواية الواسع؛ الذي يبدأ بوصول الراوي (جميل الفران) إلى بغداد قادما من فلسطين للعمل في إحدى الكليات، ثم يتعرف على (حسين عبد الأمير) الذي يعرفه بدوره على (عدنان طالب)، ومن ثم تتسع دائرة العلاقات وتتشعب ضمن مشاهد حوارية ووصفية؛ فالرواية لا تعتمد في متنها الحكائي على شخصية واحدة، ولا تركز على عقدة ما، بل على مجموعة من الشخصيات الفاعلة (السارد/

---

[1] انظر إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا: الأديب الناقد، ص٧٦. وعلي الفزاع: جبرا إبراهيم دراسة في فنه القصصي

جميل الفران، الشاعر عدنان، حسين، عبد القادر، كريم، توفيق، سلمى الربيدي، سلافة)، وهي نفس الشخصيات التي وردت في القصة القصيرة "أصوات الليل"، وإن كانت ملامح القصة القصيرة في "أصوات الليل" غير واضحة، إلا أن وفرة الشخصيات فيها ساعدت الكاتب على تهيئة أرض خصبة للعمل الروائي.

لقد شكلت "أصوات الليل" النواة الأولى التي تحددت فيها المتناقضات التي سينبني عليها عالم رواية " صيادون في شارع ضيق" متعدد الأصوات. إذ يحاول جبرا عبر اثني عشر فصلا – سابق للفصل الثالث عشرالذي مثل نواة العمل السردي– إعادة بناء الشخصيات الواردة في القصة القصيرة، وذلك بخلق تاريخ خاص بالشخصيات يضعها في سياقها الطبيعي الوارد في الرواية، ويرسم فيما بينها علاقات متشابكة تؤدي دورا وظيفيا يكسب العمل الروائي شيئا من العمق وهوما سيسمح بإطالة الشريط اللغوي والتحول من القصة القصيرة إلى الرواية بشخوصها المكتملة. حتى إذا ما وصل إلى الفصل الثالث عشر/النواة التي انبنت عليها الرواية يكون قادرا على تطوير شخصياته وأفكارها، عبر الصراع الدائر بينها. بل إن كل ما تلا (القصة القصيرة/ الفصل الثالث عشر) من فصول روائية جاء شرحا وتوضيحا لما ورد في هذا الفصل من أفكار، لذا نجد أن نمو هذه الشخصيات المختلفة جاء ظاهريا فقط، وهو ما دفعها إلى التوجه في عدة وجهات، من خلال إعطائها الفرصة للاسترسال في عرض أفكارها ومواقفها، وليبرر الانتقال من شخصية إلى أخرى دون وجود علاقات ظاهرية بينها، في تعاقبات متعددة لا يتطرق إليها الارتباك أو الخلل.وذلك في مشاهد حوارية طويلة احتلت مساحة بارزة ضمن الحركة الزمنية للرواية، استثمرها في تكثيف الدراما من ناحية، وفي إطالة الزمن الروائي من ناحية أخرى، حيث يتعطل السرد في الحوار عبر خلق حالة من التوازن بين محور زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة –حسب رأي ريكاردو– وليظل هناك متسع للكشف عن شخصيات الرواية

ونفسياتها دون الحاجة إلى وسيط سردي مما يساعد على كسر رتابة السرد التي قد تنشأ عن هذه الإطالة. كما يسمح بتعدد الرواة الذي سيؤدي بالضرورة إلى تعدد وجهات النظر. وهو ما يفسر إضافة يوميات "عدنان طالب" قبل نهاية الرواية، وهو ما يسمى بالحكي داخل الحكي. لذلك لا يمكن اعتبار الحوار مجرد وسيلة أو حيلة تزينية في هذه الرواية وإنما هو "غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية.. ثم الحوار يعزز الترهين السردي... المغذي لفاعلية الأحداث الروائية في رواية الأصوات- وحركيتها بدلا من الانغلاق الاستلابي للمونولوج. إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمي الأحادي"[1]

وقد انعكس هذا التعدد على كل عنصر من عناصر البنية الروائية؛ فالبناء الزمني للرواية يعتمد على المراوحة بين الماضي والحاضر بالاعتماد على تقنية "الفلاش باك"، التي مكنت من إنجاز الرواية؛ حيث يبدأ السرد من لحظة وصول السارد إلى بغداد، ثم يكون الارتداد إلى الماضي في القدس، وبين القدس وبغداد ينبني عالم الراوئي؛ ويساعد تعدد الأمكنة في الرواية على التحول إلى الحديث عن الآفات الاجتماعية في بغداد كجرائم الشرف والأخذ بالثأر والطبقية التي يعاني منها الشعب العراقي.

ومما ساعد على التوسع تلك الوقفات الوصفية التي استغرقت مساحات طويلة في الرواية، حيث يقدم وصفا تفصيليا للفندق وشوارع بغداد وحركة الناس والمقاهي وبيوت الدعارة والأحياء الشعبية الفقيرة وهو ما أعطى الرواية بعدا واقعيا يدعم موقف شخصياتها، ويساعدها على التفاعل والتطور مع أحداث الرواية. وهذا جزء من وظيفة الوصف الإيهامية المهمة في البناء الروائي.

---

(1) محمد نجيب التلاوي: وجهة نظر في روايات الأصوات العربية، ص٥٧.

ب- تكرار الأفعال الروائية:

كان تودوروف قد لاحظ أن الأعمال السردية تميل إلى التكرار، " ففي كل عمل يوجد ميل إلى التكرار سواء تعلق الأمر بالفعل الروائي أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف"[1]. وقد حدد أشكال التكرار ممثلة بالتقابل والتدرج والتوازي. وتعد رواية "الطوق والأسورة" نموذجا جيدا لبعض هذه الأشكال التي قد تقدم تفسيرا معقولا لآلية التوسع التي قد يعتمدها الكاتب في تحويل القصة القصيرة إلى رواية. حيث نجد تكرارا واضحا للأفعال الروائية.

تعد "الطوق والأسورة" رواية أجيال تقوم على رصد فترة زمنية تمتد إلى ثلاثة أجيال، تعيش في قرية جنوبية (الكرنك القديم – الأقصر القديم)، وتمثل هذه الرواية امتدادا للقصة القصيرة. فقد نشرت القصتان "الشهر السادس من العام الثالث"، و"الموت في ثلاث لوحات"، متتاليتين ضمن المجموعة القصصية "الدف والصندوق" عام ١٩٧٤م، ثم ظهرتا في عام ١٩٧٥ في فصلين متتالين أيضا ضمن رواية "الطوق والأسورة". ولا يخفى أثر القصة القصيرة في هذه الرواية على المستوى الظاهري؛ فالرواية تخضع للتقطيع والاختزال؛ حيث تتوزع على أربعة عشر قسما وخاتمة. وتكثر فيها العناوين الداخلية والأرقام والحروف الهجائية، إضافة إلى إمكانية قراءة بعض الفصول بصورة مستقلة. وتساعد هذه التفريعات على امتداد السرد وتوزعه في أكثر من اتجاه.

ومما ساعد على امتداد السرد أن الرواية تنفتح في القسم الأول منها بالقصة القصيرة "الشهر السادس من العام الثالث" لتشكل النواة المركزية التي تتداح من حولها بقية فصول الرواية. أما القسم الثاني الذي سبق نشره بوصفه قصة قصيرة موسومة بـ"الموت في لوحات

---

[1] تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص٤٢.

ثلاث" فتنغلق الدائرة فيه بوفاة الأب المريض "بخيت البشارى". حيث يشكل الموت في هذه الرواية خاصة، وفي رواية الأجيال بصورة عامة ثيمة أساسية تتيح للسرد الانتقال من جيل إلى آخر، في حركة ليست دائرية فحسب، بل تكرارية أيضا؛ حيث تتكرر الأحداث في كل حلقة زمنية بصورة مماثلة لسابقتها من الحلق الزمنية، وقد انسحبت ثيمة التكرارعلى الشخصيات التي بدت سلبية، فلا نجد عندها صراعا مع الزمن؛ بل هي تترك للزمن سلطته في تصريف الأحداث.

وفي دائرة الجيل الثاني تتزوج "فهيمة" من الحداد الذي يعاني من العجز الجنسي، ويلجأ إلى تهديدها بالطلاق خشية أن تفضحه، فتدبر الأم "حزينة" مكيدة عن طريق العرابي في المعبد الحجري القديم، فتحمل "فهيمة" وتلد بنتا هي "نبوية"، التي ينبني من خلالها عالم روائي جديد على امتداد أربعة أقسام من الرواية، ثم تنغلق دائرة الجيل الثاني بموت فهيمة.

وينفسح المجال في دائرة الجيل الثالث ليشتغل السرد على شخصية نبوية وتعميقها، مما يخلق حافزا سرديا جديدا يدفع الأحداث إلى التقدم، بارتباط نبوية بابن عمتها الحدادة في علاقة حب محكوم عليها بالموت منذ البداية، "فنبوية" ابنة " فهيمة" وليست ابنة "الحداد". وكما حصل مع أمها تحمل نبوية سفاحا، ولكن السرد لا يوضح لنا كيف ومتى، وبذلك يتشابه مصير نبوية مع مصير أمها، فيقضى عليها بالموت عطشا وجوعا، لأنها ترفض الاعتراف باسم الوالد، فتقتل على يد حبيبها وابن عمتها، ويقتل معها سرها، ويفتضح أمرها، وأمام صدمة الخال بابنة أخته تتكشف حقيقته، ويعترف بعجزه عن غسل عار ابنة أخته،التي قتلت قبل أن يعرف الجاني الحقيقي وقبل أن ينال ثأره منه، وهو ما أعاد إلى ذاكرته خيانة زوجه من قبل. بالنظر إلى الأفعال الروائية في هذه الرواية نجد أنها تقوم على التكرار عبر التقابل والتوازي؛ فالتقابل يفترض وجود ثنائيات متشابهة على طرفي نقيض؛ إذ تتكرر في محور الزمن ثنائية

(الذكورة،الأنوثة)/(العقم،الخصب). أما التوازي فيبدو ماثلا في الشخوص وأفعالها الروائية في كل جيل، فالرجل يعاني العجز والاستلاب، والمرة الوحيدة التي كان فيها فاعلا نجده مغيبا لا وجود له، أما المرأة فهي شخصية معتدى عليها، ولتوضيح هذا التكراريمكن عرض الرواية بالشكل التالي:

(١)	(٢)	(٣)
حزينة	فهيمة/الحمل سفاحا	نبوية/الحمل سفاحا
بخيت/عاجز جنسيا	الحداد/عاجز جنسيا	مجهول/غائب

وقد أكسب هذا التكرار الرواية بعدها الرمزي؛ فالمرأة هي "مصر" في مراحلها الثلاث وفي خصوبتها، ولكن الغياب والعجز الذي هو ثيمة متكررة مرتبطة بالذكورة التي سلبت رجولتها بإخفاقها الدائم وعجزها عن حماية (المرأة/ الوطن). وما يؤكد هذا المعنى أن الأخ الغائب قد عانى أيضا من هذا حين عجز عن حماية زوجه هي الأخرى، ولذا فإن اختيار الكاتب أن تكون زوجه شامية من فلسطين لم يكن عبثا، وإنما هو إشارة جديدة تؤكد إلى هذا المعنى الرمزي فقد أضاع الرجال مصر كما أضاعوا فلسطين من قبل . فالروائي يرصد في الرواية ركود الشعب وعدم قدرته على الخلاص والتغيير، وهو الهاجس الذي صرح به يحيى الطاهر في حديث صحفي قائلا: "فرحي النهائي والعرس الأخير هو الثورة وتحرك الشعب الراقد"[1]. وهذا ما أخرج القصة القصيرة من دائرة الفرد إلى دائرة الوطن على سعتها، ومن عالم القصة القصيرةإلى عوالم الرواية بتنوعها

ج- تيار الوعي:

---

[1] يحيى الطاهر: الأعمال الكاملة ، الطوق والأسورة، ص٤٩٠.

نبه روبرت همفري في كتابه "تيار الوعي في الرواية الحديثة" إلى أن الكتابة ضمن هذا التيار بأشكاله المختلفة قد تكون وسيلة الكاتب في التوسع القصصي؛ إذ: "يهتم تيار الوعي بمستوى ما قبل الكلام، وهي منطقة لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي. فالمجال الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو: "التجربة العقلية والروحية من جانبها المتصلين بالماهية والكيفية، وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات، والمفاهيم وألوان الحدس، كما تشتمل على الكيفية من ألوان الرمز، والمشاعر وعمليات التداعي، ويكاد يكون من المستحيل أن نميز ماذا على كيف، فهل الذاكرة مثلا جزء مما يحتويه الذهن أم أنهاعملية ذهنية؟ مثل هذا التمييز بالطبع ليس من مهمة الروائيين. إن هدفهم إن كانوا يكتبون قصص تيار الوعي هو توسيع الفن القصصي بتصوير الحالات الداخلية لشخصياتهم"[1]. وتفسر هذه الرغبة في التوسع كثرة أعمال تيار الوعي الروائية المتحولة عن القصص القصيرة، وقد التمس النقاد هذه الظاهرة في أعمال "جويس" أحد أكبر رواد هذا التيار "إذ يجدونها في روايته "صورة للفنان في شبابه" التي نشرت مسلسلة في مجلة Egoist في الفترة ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة في ديسمبر ١٩١٦ وقد بدت غريبة على قصص تلك الأونة، إذ جاءت قصة واقعية/انطباعية/رمزية في وقت واحد، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن في أسلوب ذاتي صرف، وكان أصل هذه القصة هو قصة "ستيفن بطلا" وهي قصة قصيرة، أثار جويس "فيها المشاكل نفسها التي أثارها في "صورة للفنان..." وهي – على ما يعده نقاد جويس– جزء من مخطوط "صورة للفنان" في مراحلها الأولى"[2].

---

[1] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة،ص٢٤.

[2] يحيى عبد الدايم: تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة، ص١٥٧ .

أما في التجربة العربية، فإن خير من يمثل هذا الاتجاه هو إدوارد خراط الذي تحدث عن تجربته في الكتابة حين سئل عن الفرق بين إبداع القصة القصيرة وإبداع الرواية، فأجاب: "بالنسبة لي السؤال صعب، وأظن أنني قد تنبهت في فترة متأخرة بعدم وجود فرق، وأنه حتى في القصة القصيرة التي كتبتها على أنها قصة قصيرة، وتحت وهم أنني ملتزم بتقاليد جنس القصة القصيرة، وكان ذلك في الفترة المبكرة قبل عام ١٩٥٥، وحتى في هذا النوع من الكتابة اكتشفت أن هناك ما يسمى بالنفس الروائي، فحتى في أقصر القصص التي من نوع مثلا: "الأوكسترا" في مجموعة "حيطان عالية" أو "أمام البحر" في نفس المجموعة تجد نوعا من الوقفات التي تكاد توقف مجرى الشعور بشكل كامل... حتى في الأعمال الروائية التي كتبتها هناك قدر من الاستقلالية بين الفصول، هل يمكن تسمية هذه الفصول قصصا قصيرة أم لا في نفس الوقت الذي تزداد فيه الصلة بين الفصول؟ بالنسبة لي بالتحديد فإن الفارق بين القصة القصيرة والرواية فارق غير موجود"[1].

قد تكون هذه الإجابة مرتبطة بخصوصية الكتابة عند الخراط؛ حيث يشكل تيار الوعي تقنية أساسية فيها، كما أنها تؤكد سهولة وإمكانية تحويل هذا النوع من السرد من عالم القصة القصيرة إلى عالم الرواية. حيث يقدم الخراط السرد ضمن تقنيات مختلفة بدءا من المونولوج الداخلي المباشر، والمونولوج الداخلي غير المباشر، مرورا بالوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، ومناجاة النفس.

لقد ساعدت هذه التقنيات في تحويل الأعمال القصصية القصيرة إلى أعمال روائية، حيث تكون القصة القصيرة في هذه الحالة هي النواة التي تهيئ الخراط لبناء سردي كبير ومتكامل، معتمدا في توسعه الروائي على تفتيت هذه النواة في تنسيق المادة القصصية، وفي رسم

---

[1] شاكر عبد الحميد: سيكلوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، ص٢٨٢.

الشخصيات، وفي السرد ومفردات الأسلوب. وقد نجم عن هذا التفتيت أو التشقيق أن غدت الوحدة في القصة هي الكلمة في الأسلوب، وغدت متمثلة في الحالة النفسية التي تنقلها الشخصيات، وفي مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التي يتألف منها نسيج القصة"[1]. وقد تكرر هذا مع الخراط في الكثير من أعماله الروائية، كما نجد في:

- محطة سكة الحديد (رواية ١٩٨٥): نشرت فصول منها على شكل قصص منها: "محطة السكة الحديد ٢" ضمن المجموعة القصصية "ساعات الكبرياء" ١٩٧٢، و"محطة السكة الحديد ٣" ضمن "اختناقات العشق والصباح".
- حجارة بيبللو (رواية ١٩٩٣): نشر الفصل السابع منها (انظر صحيفة القدس العربي، ع٩١٤، ١٩٩٢)، وجزء من الفصل الرابع لكنه لم يحتفظ بعنوانه الأصلي (القدس العربي ع٨٤٥، ١٩٩٢) على هيئة قصص.
- اختراقات الهوى والتهلكة (نزوات روائية ، ١٩٩٣) نشر جزء من النزوة الثالثة على شكل قصة قصيرة بالعنوان نفسه (القدس العربي، ع ٢٢، ١١، ١٩٩٢).
- يقين العطش (رواية ١٩٩٦، وهي أيضا الجزء الأخير من ثلاثية الخراط الأولى المشكلة من "رامة والتنين" و"الزمن الآخر") نشر الفصل الأول منها كقصة قصيرة (مجلة الآداب، ع٩-١٠-١١، ١٩٩٥)

وقد وصف الخراط عملية الكتابة عنده بأنها أشبه ما تكون بمجموعة من الأيقونات، فقال: "عندي رواية بمثابة هيكل مملوء بالأيقونات، وبداية يمكن تصور عالم القصة القصيرة أقرب من الرواية إلى مفهوم الأيقونة، لكن في نفس الوقت يمكن تصور الرواية باعتبارها مجموعة

---

[1] طه محمود طه: القصة في الأدب الانجليزي، ص ص٤،٦.

أيقونات.."[1]. وإن كانت هذه الطريقة في الكتابة مقاربة للكتابة الشعرية؛ فهو باعتماده على تقنية تيار الوعي لا يدع المتلقي يشعر بتلك الوقفات، حيث ينجرف مع الكاتب في تيار الأحلام والهذيانات التي لا تحتاج إلى الترتيب المنطقي، ولكن حتى هذا النوع من الكتابة لابد أن يحدث بشكل تدريجي. حتى يشعر المتلقي أنه يقف أمام لوحة من الفن التشكيلي؛ "لقد انداح الشكل الروائي عنده في نصوصه الأخيرة، وأصبح نوعا من تلاقي الأنواع بين القصة القصيرة تحديدا والرواية، وهي مسكونة في الوقت نفسه بهاجس سيري خفي أو ظاهر، يسري فيها. ففيها ذات واحدة، تمثل وعيا عاما يتجول بين المشاهد المنتزعة من أزمنة شتى .."[2].

وهذه الخلخلة السردية هي التي ستهدم البناء التقليدي للرواية، وتساعد القصة القصيرة/النواة على التوسع الحر دون قيد زمني أو منطقي، وهو ما يسمح للمتلقي بقراءة الرواية من النهاية إلى البداية أو العكس، أو من الفصل (٥) إلى الفصل (٢) إلى الفصل (٣) ... دون أن يخل ذلك بالبنية الكلية للرواية. فاللايقين والشك والالتباس هو جوهر الرؤية السردية عند الخراط، وهي سمة الكتابة الروائية الحديثة، التي يسميها بـ "الحساسية الجديدة" التي جاءت انعكاسا لواقع هش لا يقبل الوثوق به كما عبر عنه قائلا: "ليس العالم مفهوما عند أصحاب "الحساسية الجديدة" لأنه، بطبيعة الحال هناك علاقة ما ليست علاقة آلية أو افتراضية بل علاقة فعل وانفعال بين الفن وبين الأوضاع الاجتماعية والسياسية. عندما انهارت الشعارات المجلجلة والأحلام والآمال الطموحة في هزيمة ١٩٦٧ بدا أن العالم، بالنسبة إلى فئة من الكتاب والشعراء والقصاصين غير معقول وغير مفهوم ولا يمكن تبريره، وبالتالي تحطمت تصورات المحاكاة، فلم يعد الفن محاكاة، للواقع ولا حتى واقعا موازيا للواقع بل أصبح قائما برأسه، أصبح عالما

---

[1] شاكر عبد الحميد: سيكلوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، ص ٢٩١.

[2] مجدي توفيق: الرواية المعاصرة قراءة جديدة ،ص٦٦.

آخر من ابتداع القاص أو الروائي أو الشاعر. وأصبحت فيه قواعد مخلخلة إذا صح هذا التعبير. أصبحت القوانين غير مسلم بها وغير مكرسة. وبالتالي فان تقنية التمهيد ثم الحبكة والعقدة، انهارت تماما وصار من الممكن أن يدخل القاص أو الروائي مباشرة إلى قلب أزمته أو مشكلته بدون تمهيد... ولذا صار من الممكن أن تبدأ الجملة ولا تنتهي، وصار ممكنا أن يكون هناك مبتدأ بدون خبر، وصار ممكنا أن تتكون الجملة من كلمة واحدة كما صار ممكنا أن تتكون من فقرات كاملة ليس بها فواصل تنقيط وهكذا"[1]. تؤكد هذه المقولة سعي الخراط المقصود إلى هدم معمارية الرواية التقليدية، والاتجاه بها نحو أفق جديد يخلخل جاهزية الحبكة. إن قارئ الخراط يدرك أنه يدخل في متاهة تغيب فيها البدايات والنهايات. إن الرواية عند الخراط تهدف إلى خلق لغة جديدة تخترق المألوف وتطمح إلى عوالم جديدة تتعانق فيها الأسطورة بالحلم بالواقع، والروح بالجسد.

في الفصل السابع من "حجارة بوبيللو"، الذي نشر منفصلا على أنه قصة قصيرة، يقترب الخراط من تخوم السيرة الذاتية، حيث تتحول الذات إلى موضوع. ويقف المتلقي أمام نوعين من الأنا هما: الذات الفاعلة/المسرودة، والذات الساردة التي تقوم بعملية إعادة تنظيم وبناء للأنا الفاعلة المسرودة، وتتم عملية البناء عبر تيار الوعي الذي يسير مع الأنا/الفاعلة منذ طفولتها مرورا بمرحلة الشباب، حتى الكهولة. ويظل وعي الراوي فيها محصورا في مثلث نسائي من محارم عائلته، وعند التوسع السردي تحتل كل شخصية منهن مساحة في العمل الروائي "حجارة بوبيللو"، ولكن تظل حميدة البرصا وسط مجموعة النساء أسطورة الأساطير، التي ستمنح النص أبعاده الروائية، حيث تتسلط فكرة النساء وأجسادهن على ذهنه. وتبدو حميدة البرصا في حجارة "بوبيللو" إحدى تجليات هذه الظاهرة:

---

[1] إدوار الخراط ناقدا http://www.nizwa.com .

"مرمية بالسهم والقوس حطام رأسك مغمورة في جرن معمودية لا نضوب لها جرن الطراونة الذي نشف ماؤه النيلي الآن واندثرت ذكراه... ولدك العتيق الذي لم يأت قط أدونيسك حورك يسوعك جيفارك كلهم مصروعون.. لم يزدهر حتى التفتق النهائي ولم يذو قط أصبحت في عداد الآلهة. لن أقدم إذن قرباني وأنيني.. عروس البحر الدفينة تحت القناع الشائه"[1].

وفي مثل هذا النوع من السرد يتراجع الزمن ويستعاض عنه بالفضاء الذي تتابع فيه المشاهد والصور، وتتحرر الأحداث من منطق العلة والمعلول، فيتداخل الحاضر بالماضي والموضوعي بالذاتي والواقع بالوهم، ويلج النص في متاهات السرد التي تنطلق بلا قيد أو شرط. وفي الفصل الرابع الذي ظهر، كذلك، عملا مستقلا عن الرواية، ينقل الراوي عبر شطحات فانتازية تكسر تدفق السرد فنقرأ:

"أجري خلف طيور زرقاء لن أمسك بها أبدا، وأرتمي في غسق المغرب منهمكا ما زلت أحلم. وعند الليل شقيا وموحشا أبكي في الظلمة. قال رجل البوليس للمجرم عندما قبض عليه أخيرا، فشكا وبكى: قال يا عيني. قطعت قلبي.. أضغط على رقبتها الصغيرة الملساء بكل قوتي، بكل عزمي التصق بكل استدارة فيها سعيدا.."[2].

فالراوي ينتقل من حدث لآخر ومن زمن لآخر دون مقدمات، مما يفقد المتلقي أي مرجعية تساعد المتلقي على ترتيب الأحداث زمنيا، ولعل المتلقي لا يشعر بتلك الحاجة قدر اهتمامه بماهية الحدث الذي تقوم عليه التجربة. وهو ما أعطى الخراط الحرية في التوسع السردي دون قيد أو شرط. كما سهل عملية الارتحال من نوع إلى آخر حيث تشترك القصة

---

(1) إدوار خراط: حجارة بوبيللو، ص ص٦١، ٦٢.

(2) المصدر السابق: ص٨٦.

القصيرة والرواية عند الخراط في البنية السردية، ويظل الاختلاف بينهما قائما في حجم التوسع السردي الأفقي.

٤:١:٢:٢- الامتداد الرأسي- القصة القصيرة هيكلا روائيا:

حين تذوب القصة القصيرة في الرواية، ولا تظهر بوصفها فصلا روائيا، أو قسما منضما إلى السرد، فإن مثل هذا النوع من التطور يكون رأسيا، وعلى الباحث أن يتتبع المكونات الأساسية والخيوط المرئية واللامرئية في النص، ليتمكن من التقاط هذه النواة ومن ثم تتبع نموها وتطورها في العمل السردي. وغالبا ما يعتمد مثل هذا النوع من التطور على اعتراف صريح من الكاتب يكشف به عن النواة الرئيسية في عمله الروائي. حيث تكون القصة القصيرة بمثابة الأساس أو الهيكل الذي سينبني عليه العالم الروائي.

وقد أشار إلى هذه الظاهرة عبد المحسن طه بدر حين وجد أن القصص القصيرة قادرة على الكشف عن العناصر الثابتة في رؤية نجيب محفوظ، حيث تتكرر هذه العناصر في أعماله الروائية: "وإذا كنا نعجز عن تبين رؤية خاصة ومتميزة وشاملة لأديبنا من هذه القصص، فإننا في بعض القصص قد نلتقي بما يشدنا إلى مجال روايات نجيب محفوظ وقصصه التي سيكتبها في المستقبل، كما نلتقي في بعض صوره الجزئية وتعليقاته الكثيرة في هذه القصص ببعض أفكاره... ومن صور تذكرنا لأجواء نجيب محفوظ ونحن نواجه هذه القصص، أن بعضها يكاد يكون هيكلا عظميا لروايات قدمها نجيب محفوظ فيما بعد"[1]. وبالنظر إلى قصص محفوظ

---

[1] عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ – الرؤية والأداة، ص ٨٢.

القصيرة في تلك المرحلة التي يحصرها الباحث في الفترة (١٩٣٢- ١٩٤٦) يرى أنها تمثل مرحلة التجريب في مسيرة محفوظ الفنية.

يعتمد محفوظ في هذه المرحلة على عرض مجموعة من الأحداث المتتابعة والشخصيات السطحية دون أن يسبرها، كما نلحظ كثرة الأماكن الواردة فيها؛ فشخصية محجوب عبد الدايم في رواية "القاهرة الجديدة" تعيد إلى الأذهان قصته القصيرة "القيء" المنشورة في "الرسالة" بتاريخ ٧ يوليو ١٩٤١، مع الاختلاف في الدلالة وبعض التفاصيل. وعلى خلاف ما وجدنا عند الخراط، فإن اعتماد نجيب محفوظ على السرد التقليدي المعتمد على الحكاية في أعماله الروائية ساعد على تحويل بنية القصة القصيرة إلى بنية روائية واسعة. وإذا كان الخراط يسعى بالتوسع إلى خلق لغة جديدة تكشف عن التجربة الإنسانية، فإن محفوظ أراد بالتوسع تأكيد رؤيته الخاصة لواقع القاهرة الجديد وإثباتها. ويرى عبد المحسن طه بدر أن خضوع الرواية لهيكل القصة القصيرة "القيء" قد تسبب في تسطيح رؤية المؤلف: "تتميز رؤية الكاتب في رواية القاهرة الجديدة بأنها رؤية جادة ولكنها في نفس الوقت تتصف بأنها لم تبلغ بعد درجة كافية من النضج والعمق، ويرجع السبب في تسطيح رؤية المؤلف للقاهرة الجديدة إلى خضوعها خضوعا كاملا لمجموعة من الثوابت"[1]، حيث اعتاد نجيب محفوظ شحن قصصه القصيرة، لا سيما في بداياته بمجموعة من الأخلاقيات والمواعظ التي شكلت أساس رؤيته السردية في أعماله الروائية فيما بعد.

تبدأ الأحداث في القصة القصيرة "القيء" بإحالة البطل "سعيد باشا كامل" على المعاش، ومن ثم يأخذ الراوي باسترجاع تاريخ هذه الشخصية. فسعيد باشا موظف بسيط في الدرجة الثامنة، له زوجة حسناء من أصل تركي، يضرب بها المثل في جمالها، حتى أن الجيران

---

[1] عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ- الرؤية والأداة، ص٢٣٥.

ينادونها بالأميرة، يستغل "سعيد باشا" جمال زوجته وغرورها لتتوسط له عند الباشا لإلغاء أمر نقله إلى أسيوط، وتنجح الزوجة في إلغاء أمر النقل مقابل وصالها. وهكذا يتدرج سعيد في مناصبه الوظيفية حتى صار باشا، ولكن في كل مرة كان عليه أن يقدم زوجته هدية للباشا حتى ينال رضاه، إلى أن جاء اليوم الذي يعود فيه سعيد باشا إلى بيته في ساعة لم يعتد العودة فيها، ليجد زوجته مع شخص آخر، فيثور ويغضب، وتصيب عصاه ساق زوجته على غير قصد منه، فتعيره قائلة:

- أتضرب الساق التي رفعتك إلى أعلى المناصب.

وينطلق محفوظ في رواية " القاهرة الجديدة" من ذات الرؤية في " القيء"، إذ يسعى فيها إلى الكشف عن فساد الأرستقراطية في مصر. وتشكل مكونات هذه القصة هيكل رواية "القاهرة الجديدة"، فمحجوب عبد الدايم يعيد رسم شخصية سعيد باشا. من الملاحظ أن الأحداث في القاهرة الجديدة لا تتطور، فالقضية الأساسية كانت الكشف عن شخصية محجوب عبد الدايم، وأن التوسع السردي لم يكسب العمل عمقا جوهريا يختلف عن القصة القصيرة "القيء" وهو ما لاحظه عبد المحسن طه بدر: "ولما كانت الحركة في الرواية تدور وتتركز حول محجوب عبد الدايم، وهي حركة مكررة وحيدة الهدف، تسعى للكشف عن فساده وفساد الطبقة الأرستقراطية، كانت انتقالات المؤلف بين الفقرات غالبا مجرد محاولة لإحداث توازن في الحجم بين الفصول، ولكنها لا تمثل انتقالات زمانية أو مكانية أو نفسية جوهرية"[1]. ويلي هذه الشخصية في الظهور زوجته إحسان شحاتة التي تعيد تشكيل صورة زوجة سعيد باشا في القصة القصيرة، ومن ثم سالم الأخشيدي الذي يكاد يكون نسخة مكررة عن الباشا في "القيء".

---

[1] عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ- الرؤية والأداة، ص٢٤٥.

كما تتشابه رواية "سراب" في هيكلها السردي مع القصة القصيرة "ثمن الأمومة" المنشورة في مجلة "مجلتي" بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٣٨، مع اختلاف في الدلالة والنهاية، وحول ذلك يقول عبد المحسن طه بدر: "ونحن نشعر في جو الكثير من هذه القصص بأننا نعيش في عالم نجيب محفوظ في رواياته متمثلا في نوعية الشخصيات والبيئة الزمانية أو المكانية"[١]. والجدير بالذكر أن هذه القصص قد تم إهمالها ولم تنشر ضمن مجموعته القصصية "همس الجنون"، ويعود سبب هذا الإهمال إلى قيمتها الفنية، فـ"الواقع أن القصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ في الفترة الممتدة بين سنة ١٩٣٢- ١٩٤٦، لتمثل قيمة فنية هابطة بالنسبة لتاريخ نجيب محفوظ الفني من ناحية ولمستوى القصة القصيرة من ناحية أخرى، بحيث يصبح من الظلم مقارنتها بإنتاج طاهر لاشين قبل هذه الفترة، أو مقارنتها بإنتاج محمود تيمور أو يحيى حقي في أثناء هذه الفترة أو بعدها"[٢]. وقد يدفعنا مثل هذا القول إلى الاعتقاد بأن بعض أعمال نجيب محفوظ الروائية إنما هي ثمرة قصص قصيرة فاشلة. فكيف أمكن لهذا الروائي التحول من الفشل إلى النجاح، ومن القصة القصيرة إلى الرواية؟!

إلا أن هذا الحكم لا ينسحب على جميع الأعمال الروائية المتطورة عن قصص قصيرة. بل سنجد قصصا قصيرة حققت نجاحا كبيرا، ومن ثم قام الكاتب بتحويلها إلى أعمال روائية أكبر نجاحا، كما نجد في حالة جمال الغيطاني ويحيى الطاهر.

ولدراسة الكيفية التي يتم بها التحول من عالم القصة القصيرة إلى العالم الروائي، فلا بد من تتبع المكونات الأولية التي تتشكل منها الخطاب في كلا العملين، لذا سأحاول في هذا الاتجاه البحث في العنصر الذي اعتقدت أنه يشكل الملمح الأبرز والأكثر فاعلية في تشكيل الخطاب

---

[١] عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ- الرؤية والأداة، ص٨٤.

[٢] المرجع السابق: ص ٧٤.

الروائي، بمعنى آخر ستحاول هذه الدراسة قراءة العنصر غير المشترك بين الرواية والقصة المتحول عنها، فالاختلاف هو العلامة الفارقة التي تعطي العمل خصوصيته وتميزه عن الآخر، ومما يدفعني إلى الاستئناس بهذا الخيار ما ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو من أن: "خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى. تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى"[1].

وقد تبين من قبل كيف يصبح العمل الروائي المتحول من قصة قصيرة إلى رواية مجرد محاولة لتوسيع السرد، إذا لم يستند في هذه التحولات إلى انتقالات زمانية أو مكانية أو نفسية تكسب العمل الروائي بعدا جديدا، وعمقا يتلاءم مع عالم الرواية الرحب، فالرواية لا تعدو أن تكون نتاجا لإحساس تاريخي بالزمان والمكان حتى وإن كانت رواية عصرية، أو صورت قطاعا صغيرا في المجتمع، على العكس من القصة القصيرة التي تعبر عن موقف نفسي خاص بالكاتب، وهذا الاختلاف هو الذي دفع النقاد إلى وسم القصة القصيرة بالشاعرية مقابل تاريخية الرواية.

أما على مستوى الدراسة فلا يخفى على مطلع خطورة وقف التحليل على عنصر واحد في عمل أدبي تتشابك فيه مكوناته، فعناصر الشكل الروائي كثيرة ومتعددة، ومع ذلك فقد فضلت هذا المنهج لأنه سينأى بالدراسة عن التكرار والانزلاق في التحليل الكلي للبناء السردي، دون الكشف عن العامل المهم والمحفز في هذا التحول.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص٢٢.

أ- البنية الزمنية:

إن تطور القصة القصيرة إلى عمل روائي يعني ضمنا تحول البنية الزمنية من الانطلاقة السريعة التي تشبه الرصاص في معالجة الحدث، إلى التأني والبطء في السرد. لذا يعد الزمن مكونا شديد الأهمية والخطورة في تشكل الخطاب الروائي، كما إنه يدخل في جميع المكونات البنائية ويؤثر فيها " فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"[1]. كما يمثل الزمن السردي آلية سردية يمكن من خلالها تحوير النص الأصلي والتلاعب به عن طريق الاستباق أو الاسترجاع أو حتى التوقف.

وتمثل أبحاث الشكلانيين الروس في الزمن حجر الأساس في الدراسات النقدية، حيث اهتموا بالعلاقات التي تجمع بين الأحداث وتربطها. وليس طبيعة هذه الأحداث. ويعد توماشفسكي أبرز من درس الزمن الروائي، وذلك حين فرق بن المتن الحكائي والمبنى الحكائي؛ فالمتن الحكائي يتعين بمجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها بمنطق التتابع والتراتب، حيث يخضع لمبدأ السببية إذ " يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل"[2]. أما المبنى الحكائي فيتعين بأحداث المتن الحكائي نفسها، إلا أنه لا يهتم بالمنطق السببي في عرض هذه الأحداث، بل بالكيفية التي يتم بها هذا العرض، فهو "يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[3].

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٢٧.

[2] توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٠.

[3] المرجع السابق، ص١٨٠.

وفي المقابل عالجت كثير من الدراسات النقدية خصوصية الزمن في القصة القصيرة. وفي الطرح الذي قدمته يمنى العيد حول القص، تساءلت: "ما الذي يجعل القصة تتشكل قصة قصيرة، ماذا يعني كونها قصيرة؟" ثم خلصت إلى أن "قصر مدة الشريط اللغوي وما يمكن أن يتركه هذا القصر على الصياغة وعلى عالم القص، هو ما يميز القصة القصيرة ويتركها في الوقت نفسه إمكانية مفتوحة لتشكيل قصصي أطول[١]". وحديث العيد عن قصر مدة الشريط اللغوي يحيلنا مرة أخرى إلى موضوع الزمن باعتباره الميزة الفارقة بين القصة القصيرة والأنواع السردية الأخرى لا سيما الرواية، وهو ما دفعها إلى التساؤل: هل يمس قصر القصة عالمها؟ هل يمس قصرها حركة الفعل، نظام الحوافز الذي يدفع حركة الشخصيات في هويتها وفي عددها؟ وهل يمس قصرها هوية زمنها المتخيل وقدرة هذا الزمن على أن يوهم بماضٍ وبحاضر له، أو على أن يبدو حقيقيا؟"[٢].

تعد رواية الزيني بركات نموذجا جيدا يمكن من خلالها الإجابة عن هذه التساؤلات، والكشف عن دور البنية الزمنية في تحول السرد من القصة القصيرة إلى الرواية.

لقد تحدث "جمال الغيطاني" عن تجربته في كتابة هذه الرواية قائلا: "أنا، باستمرار، تبدأ عندي المشاريع الروائية الكبرى بإرهاصات في قصص قصيرة. فرواية "الزيني بركات" سبقتها قصة "هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة". وسبقتها أيضا "أيام الرعب"... كما سبقتها قصة أخرى بعنوان "اتحاف الزمان بحكاية جلـــبي السلطان". وكانت أيضا، بأسلوب العصر المملوكي، عن انتهازية أحد الأشخاص في الوصول إلى السلطة. كل هذه القصص القصيرة كانت إرهاصات تمهيدية لرواية "الزيني بركات". أنا لم أكن أعرف أن هناك رواية في الأفق.

---

[١] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص١٧٣.

[٢] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص١٦٨.

هذا سوف يتكرر فيما بعد. فمثلا عندما بدأت بشائر "حارة الزعفراني" وبدأت تجربتها تلوح، كتبت قصة اسمها "وقائع حارة الطبلاوي" قبلها مباشرة، تلك الإرهاصات بدأت تتبلور إذن في مشروع روائي كبير هو "الزيني بركات"[1].

لقد تشكلت العملية الإبداعية الروائية عند الغيطاني مع كتابة القصة القصيرة، وهو ما يسمح بالقول أن مجموع هذه القصص القصيرة قد شكل متنا لرواية الزيني بركات، وقد ارتبطت هذه القصص القصيرة بالرواية بخيوط تمثلها مجموعة من المكونات البنائية، حيث يشترك المبنى الحكائي في القصص القصيرة والرواية بأنساق مستمدة من العصر المملوكي، وهوما ساعد على مرور مضامين القصص القصيرة إلى الرواية، المبنية من توليفة غنية من الأجناس الأدبية، فمن الخطابة إلى المقامة إلى الترسل إلى أدب الرحلة إلى لغة الدواوين والمراسم الرسمية، هذا الاختلاط الشديد خلق نوعا جديدا يستند إلى مرجعية واحدة، ولكن دون الخروج عن الإطار العام للقصة القصيرة، حيث استند الحكي فيها إلى الراوي. كما ساعدت رمزية القصة القصيرة خاصة في "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" في الوصول إلى "الزيني بركات" بصورتها النهائية؛ فقد عالج فيها، كما في القصة القصيرة، موضوع القمع مستعيدا تاريخا ثقافيا وسياسيا أسس لهزيمة نكراء في مرج دابق شمالي حلب، في محاولة لإثارة الحاضر واستفزازه عبر التقنع بلغة الماضي. رغم أن شخصية الزيني بركات لم يرد ذكرها إلا في "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام " في بضعة أسطر:

"وفجأة مد ابن سلام يده وجذب الزيني بركات ابن موسى من لحيته، وخلع عمامته، ورماها في الوحل، وبهدله آخر بهدلة، وهذا لم يتفق في قديم الزمان أو حديثه أن ناسكا أو غير ناسك مرمغ هيبة رجل ذي سطوة وجبروت خاصة الزيني بركات ابن موسى، فقد ظل نجمه يلمع وسعده

---

[1] جمال الغيطاني: من تجربتي http://www.doroob.com

يطلع في زمن الغوري وزمن الخنكار، مما حير العقول وأربك الألباب، وقيل إن الزيني وعد ابن سلام أن يكلم ملك الأمراء في أمر هذا الخراب، غير أن ابن سلام لم يصغ إليه"[1].

وفي الموقف الشكلي الذي يهتم بالزمن وعلاقته بالسرد، ما يغرينا بالتعامل مع هذه القصص القصيرة– باستثناء "إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان"– على أنها متون تفتقر إلى الحبكة القوية التي تنشأ عن تعقد العلاقات والأحداث؛ ذلك أن المتلقي في هذه القصص القصيرة يجد نفسه إزاء قصص تهتم بخطاب تاريخي تسلسلي. "وهي السمة التي تميزت بها القصة القصيرة في الستينيات"[2]، وإذا كانت "الزيني بركات" ما هي إلا ثمرة امتزاج مجموعة من القصص القصيرة، كما وضح الغيطاني، فإنه بالنظر إلى القصة القصيرة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" وكذلك "هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة"؛ نلحظ أنها عبارة عن مشاهد تسجيلية مدونة في وثائق ومخطوطات وجدت في زمان غير زمانها، ويكون التركيز فيها على وصف مجموعة من الوقائع، يتم فيها عرض انطباعات السارد، ولا تساعد على تطور المتن الحكائي. فكيف نجح الغيطاني في التحول بمجموعة القصص هذه إلى عالم "الزيني بركات" الروائي؟؟

ترى الدراسة أن البنية الزمنية في الرواية كانت السر وراء هذا التحول، وهو ما يفسر وقوف غالبية الدراسات التحليلية لهذه الرواية عند البنية الزمنية لها. فالكيفية التي أعاد فيها الغيطاني تنظيم الأحداث الواردة في القصص القصيرة هي التي منحت السرد شكله الروائي. وذلك بالاستناد إلى بنية الزمن الدائري التي شكلت المرتكز الأساسي للرواية. فبالنظر إلى آليات البناء الزمني في الرواية نجد أنها تنقسم إلى قسمين:

---

[1] جمال الغيطاني: الأعمال الكاملة ، كشف اللثام عن أخبار ابن سلام، ص٧٥.

[2] هيثم الحاج علي: الزمن وتميز القصة القصيرة: http://www.amwague.net

- الأول: يهتم بالآليات المتعلقة بالترتيب الزمني للأحداث، وتداخلات هذا الترتيب، وعدم انتظامه -أحيانا- داخل النص الروائي. ويمكن تحديد نوعين من المفارقات الزمنية التي انبنى عليها السرد في "الزيني بركات" وهي: الاسترجاعات والاستباقات. والهدف منها هو خلخلة الترتيب الزمني للقصة، وإعادة ترتيب الأحداث وفقا لرواية أكثر جمالية وفنية، وهذه الآليات هي التي أعطت البنية الزمنية الشكل الدائري. كما أن الاسترجاع ساعد السارد على إعادة تشكيل الشخصية خاصة التي تظهر لأول مرة وهوما يساعد الكاتب على إعادة المونتاج السردي بما يتلاءم مع الرواية الجديدة

- الثاني: يهتم بالآليات المتعلقة بالإيقاع، والهدف منها هو ضبط العلاقة بين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول النص الذي يقاس بالسطور والصفحات والفقرات والجمل، حيث يمكن أن يستقطب مقطعا طوله ثلاثة سطور مثلاً مدة زمنية طولها عشر سنوات. وهذه الآليات هي التي ساعدت على اتساع مساحة الدائرة الزمنية.

وقد كان لهذه الآليات تأثيرها في باقي العناصر والمكونات في الرواية. فقد عمد الغيطاني إلى التقاط البنية الزمنية التعاقبية في القصة القصيرة، ومن ثم إعادة تشكيلها لتأخذ منحى جديدا في عالم الرواية، فبنية الزمن الدائري هي المرتكز الأساسي للرواية، وقد استطاع الغيطاني التحول من دائرة الزمن الضيقة في القصة القصيرة إلى دائرة الزمن الواسعة في الرواية من خلال هاتين الآليتين، وشخصية الزيني بركات ما هي إلا استجابة لدائرية الزمن التي أعطت المتن خاصيته الروائية.

وحتى يتحول الغيطاني بهذه القصص إلى الخطاب الروائي ما كان عليه إلا أن يعمل في المتن الحكائي، الذي يصفه توماشفسكي: "بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى نظرا لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح، أو بالصراع بين الشخصيات. إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية"[1]. وبالضرورة فإن هذا المتن لابد من أن يخضع "للرؤيا السردية" التي ينطلق منها الغيطاني، والتي ستفرض عليه الشكل المستخدم، مما يعني إمكانية ظهور المبنى الحكائي بأشكال متعددة، وأعني بالرؤيا السردية تلك القوة الفكرية المهيمنة والموجهة للنص، وسأستعير في هذا المقام مقولة صلاح فضل في "الرؤيا الشعرية" حين عرفها على أنها: "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية، وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالية"[2]. والروائي مثل الشاعر لا بد من أن يخضع عمله السردي لتلك الطاقة والرؤيا الفكرية الموجهة للنص السردي، وقد كان الغيطاني معنيا بالكشف عن الأسباب التي مهدت لهزيمة ١٩٦٧م، وما أشبه الليلة بالبارحة، فمقدمات هزيمة المماليك هي ذاتها مقدمات هزيمة ١٩٦٧م، والرؤيا الكلية للعمل تقول بحتمية الهزيمة واستمراريتها مع استخدام وسائل القمع والترهيب والرقابة المقيدة لحرية الفكر والتعبير. ومن ثم لجأ الروائي إلى تطوير السرد ضمن علاقات معقدة أعطت المبنى السردي صفته الروائية.

---

[1] توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن نصوص الشكلانيين الروس نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٥.

[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١١١.

ب. البنية المكانية

لا تكمن أهمية المكان في التحول من القصة القصيرة إلى الرواية باعتباره الساحة التي تجري فيها الأحداث وتتحرك عليها الشخصيات فقط، بل لأنه سيتحول في هذه الروايات إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية. "إن المكان الروائي لا يتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصّهم"[1]. وباعتباره البنية التحتية المساعدة على تطوير البنية الكلية للعمل السردي، فهو ليس مجرد ديكور متمم للعمل السردي؛ و" ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو قد يتخذ أشكالا ويتضمن معان عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[2]. بل ربما ذهب البعض إلى جعل المكان في بعض الروايات هو بطل الرواية. ولا يعني هذا ترجيح عنصر المكان على ما سواه من المكونات البنائية للعمل السردي، وإنما هو إبراز لوظيفة هذا العنصر وقدرته على تأطير العمل السردي ضمن أفق يحدد السرد ويضبطه. وهو ما نجده في كثير من الروايات من مثل "عمارة يعقوبيان" لعلاء أسوان، و"ترابها الزعفران" لإدوار خراط، و"الرهينة" لزيد الدماج ، وغير ذلك من الأعمال السردية. فالمكان الذي يقوم الروائي بتشكيله سيكون المادة التي تحدد طبيعة الشخوص، ومرآة تعكس منظومة كاملة من الثقافة والقيم والرموز، إنه في هذه الأعمال يمثل الفضاء الذي سيصنع الرواية بأكملها.

وقد درس النقاد طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي باعتبار أن "الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي إنه

---

[1] حسن بحروي: بنية الشكل الروائي، ص٢٩

[2] المرجع السابق: ص٣٣.

سيتحول فى النهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"[1]. وتجد الدراسة في رواية "الرهينة" المتحولة عن القصة القصيرة " ثورة بغلة" مثالا جيدا يوضح دور المكان – بوصفه مكونا رئيسيا– في تطوير السرد من بساطة القصة القصيرة إلى سعة وتعقد الرواية.

تعد رواية الرهينة واحدة من أهم مائة رواية عربية خلال القرن العشرين، حسب استطلاعات اتحاد الأدباء والكتاب المصريين عام ٢٠٠٠م. وقد ترجمت إلى عدة لغات، ويعتقد النقاد أنه بقدر ما عرّفت هذه الرواية بصاحبها زيد مطيع الدماج، أثرت في ظهور نتاجه القصصي الذي لا يقل قيمة عن الرهينة. وتغري هذه الرواية للروائي اليمني "زيد مطيع دماج" باتخاذها نموذجا، للأعمال الروائية المتطورة عن قصص قصيرة؛ فالحيثيات ترجح خروج هذه الرواية المكتوبة عام ١٩٨٤م من نواة القصة القصيرة "ثورة بغلة" المنشورة عام ١٩٨٠م؛ فهي أول عمل روائي للكاتب الذي عرف في بداياته بكتابة القصص القصيرة، كما يشترك العملان في المتن الحكائي؛ ويعزز هذه المقاربة تماثل المكونات البنائية لكلا العملين؛ فالإطار العام لكلا العملين يتناول حياة الرهينة، حيث انتزع من حضن أسرته واقتيد إلى قصور الإمام، وتنتهي الحكاية في كلا العملين بهروب هذه الرهينة من القلعة.

وقد اختارت الدراسة تتبع التحول السردي بالنظر إلى الحيز المكاني ودوره في اتساع العمل، لاعتقادي أنه المكون البنيوي الأهم في توالد السرد، واستحضار شخصيات جديدة في الرواية غير تلك التي وجدت في القصة القصيرة " ثورة بغلة".

تنتقل الرهينة في" ثورة بغلة" من ساحة الاحتفال في القصة القصيرة إلى قصر الشريفة في الرواية. ولعل في عنوان رواية "الرهينة" ما يشي بحضور المكان وسيطرته على السرد

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص٣٣.

الروائي، ودور هذا العنصر في نمو النص لارتباط المكان بالسرد الوصفي، الذي يعني توقفا زمنيا لسيرورة الحدث. ومن جهة أخرى فإن وصف المكان هو وسيلة الكاتب لخلق الفضاء الروائي الذي تجري الأحداث فيه، وللكشف عن وجهة نظر الروائي.

ولا يعني ذلك بأي حال من الأحوال انقطاع المكان عن باقي المكونات البنائية في السرد، بل على النقيض من ذلك، سيكون المكان هو مفتاح التطور الحكائي، إذ "يمكن النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث. فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة، وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه"[1]، وهو الذي سيساعدنا في فهم شخصيات الرواية، فالتحول بجغرافية السرد من المكان المنفتح في ساحة الميدان في "ثورة بغلة" إلى المكان المنغلق على اتساعه في القصر في "الرهينة" ساعد بشكل واضح في التحكم بالسرد وطوله، وإن ظلت الشخصية الرئيسية في العملين محكوما عليها بالإقامة الجبرية عند الإمام.

يتحدد السرد في "ثورة بغلة" بزمن الاحتفال في ساحة الميدان وهو، وإن طال، لا يتجاوز بضع ساعات يتم فيها السرد التتابعي للأحداث المرتبطة بوحدة المكان في الساحة التي يتم فيها الاحتفال. وترتبط وحدة المكان هذه برؤية السارد الذاتية التي تهتم بوصف لمسرح الحدث. ووجود الرهينة في الساحة يعني تخطيها كل العقبات والعلاقات التي ستشكل عائقا أمام هروبه، فالمكان في هذه الحالة هو اختصار للسرد الذي يتوقف بهروب الرهينة بعد الفوضى العارمة التي حلت في المكان سبب ثورة البغلة.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص٣٢.

وكثيرا ما تبدأ القصص القصيرة ببعض الإيضاحات والإشارات المتعلقة بالمكان، وهي في الغالب إشارات سريعة ومقتضبة، ولكنها في "ثورة بغلة" تشكل حيزا واسعا ومهما، مقارنة بالمكونات البنائية الأخرى، لذلك كان اعتماد السارد على الوصف الدقيق للقلعة معقل الرهائن، حيث ينبني عالم جديد من الرهائن من أبناء المشايخ ورؤساء القبائل الذين يعتقلهم الإمام لضمان ولاء آبائهم، حيث يقادون إلى ساحة المدينة التي سيجري فيها الاحتفال بعيد النصر في حضرة الإمام ومن معه من الضيوف والحاشية، كما أنها زودت المتلقي بصورة واضحة عن حياة هؤلاء الرهائن وتوقهم إلى العودة إلى أهليهم في قراهم:

- "لأول مرة أحضر حفلا منذ تسلمتني المدينة كرهينة في قلعة القاهرة .. تلك القلعة الشامخة الأركان .. التي تحتل قمة جبل صخري صغير.. يقبع بأمان في سفح جبل " صبر " الكبير.. ويطل بقلعته على مدينة تعز بقبابها، ومآذنها البيضاء، وبسورها الحجري القديم.. الذي تكون القلعة جزءا منه.. في القلعة عشنا حياتنا.. نتجول بين أزقتها كسجناء.. وبقيود حديدية وتمنعنا عن العالم الخارجي بوابة منيعة، وعساكر غلاظ الوجوه والقلوب.. نحن سجناء بقيود حديدية والنادر منا لا قيود له..؟ وربما أن السجين العادي يرتأي له الخلاص من قيوده بالأمل.. أما نحن فلا أمل لنا.. ولو وجد فهو أمل بعيد.. لأن علينا أن ننتظر مولودا جديدا يخلصنا ويشب عن الطوق.. ليحل محلنا..!! أما أن يكون رهينة وحيد أبويه فسجنه مؤبد"[1].

---

[1] الدماج: ثورة بغلة: http://www.dammaj.net/.

- "لا يمر يوم دون أن نتدلى بأرجلنا من السور كي نطل على المدينة والجبال والسهول والأودية نتأمل القريب والبعيد .. نتأمل بيوت المدينة والمآذن والقباب والبشر في أزقتها كأنهم نوع من النمل"[1].

ويتفق هذا الوصف مع الافتتاحية في "الرهينة" التي تضع المتلقي في قصور الإمام وعالمها السري.

- "كم هي جميلة هذه المدينة! شاهدتها لأول مرة عندما أُخذت من قريتي ووُضعت في قلعتها (القاهرة) بين رهائن الإمام"[2].
- "كنت على علم بأن بعض "الرهائن" قد أُخذوا، إلى قصور الإمام وبعض نوابه وأمرائه، "دوادرة". وكنت أسمع أن بعضهم قد تمكن من الفرار، والبعض قد فشل فكبلوه بالقيود الحديدية في قلعة القاهرة مدى الحياة"[3].
- "وينفضّ الرهائن من الدرس ويتّجهون إلى سطح السور المطلّ على المدينة، يمرجحون سيقانهم في الهواء، وينظرون إلى الأفق البعيد، كلٌ يبحث عن قريته وراء الجبال"[4].

في الظاهر تتحول ساحة النصر إلى مكان للحرية رغم أن الرهائن ما زالت في قبضة سجانيها، إلا أن هذه الحرية الناقصة قد أتاحت للرهينة شيئا من السعادة والانطلاق بعيدا عن أسوار القلعة. وقد استطاع الدماج من خلال الوصف المكاني على إيقاف الزمن حيث يجد المتلقي نفسه أمام مقاطع كاملة خالية من العنصر الزمن:

---

[1] الدماج: الرهينة: http://www.dammaj.net/.

[2] المصدر السابق

[3] المصدر السابق

[4] المصدر السابق

- "اتجهتْ صوب النافذة الصغيرة الوحيدة داخل الغرفة، استرحت مقرفصاً بجوارها، وأمعنت النظر بعد ذلك في داخل الغرفة. كان قد خرج فجأة. في الغرفة فراش صغير قد برز التبن المحشوّ به من ثقوب عدة، ولحاف شبه صوفيّ أسود اللون معطّف عند مرقد رأسه فوق مخدّة متّسخة يكسل أن يغسل كيسها القطنيّ المزركش. يحفُّ بزاويته تلك، صندوق خشبي ملوّن بأصباغ رخيصة، وضعه بجانب الفرش المهترئ لمنعه من الانزلاق أثناء نومه، ويسهل عليه فتحه متى شاء، ويحفظ بداخله ملابسه وأشياءه الأخرى"[1].

يبدو للمتلقي في " ثورة بغلة" أن الحوافز في بداية المتن الحكائي كانت من النوع القار، فالكاتب يعتمد في بداية الحكي على الاستبطاء والتمهل في السرد الذي لا نجده إلا في الوصف الدقيق للحضور والصبيان في ساحة الميدان، والذي من خلاله يستطيع المتلقي أن يقف على أوضاع المجتمع الاقتصادية والسياسية والفكرية والاجتماعية، وهذا الاستبطاء كان ضرورة تتطلبها حاجة العمل إلى خلق مفارقة ساخرة من الإمام وحاشيته، ولتمهد لمفارقة مفاجئة، حيث يكون تحرر الرهينة على يد بغلة تجر خلفها مدفعا، تثور فجأة وتوقع الهرج والمرج فتقتل من تقتل وهي تجري ثائرة لا تلوي على شيء، فثورة البغلة كانت حافزا ديناميكيا يلبي حاجة القصة القصيرة إلى الاختصار عبر قلب الأوضاع عن طريق المفارقة، كما دفعت بالرهينة إلى تغيير وضعيتها والهروب من المعقل، حيث يكون التركيز على الموقف الذي وضع فيه البطل لا البطل نفسه.

---

[1] الدماج: الرهينة: http://www.dammaj.net/.

ويضطلع المكان في العملين بوظيفة مهمة حيث تأخذ الشخصية دورها ومعناها، تبعا للمكان الذي وجدت فيه؛ فالرهينة يكتمل بعدها النفسي بوجودها في القصر؛ "في الوقت الحالي لم يعد وجود المكان في الأدب الروائي ذي الطابع التمثيلي وجودا مجانيا أو وجودا لذاته بل يندرج في البناء القصصي عبر نمو بياني ضمني من خلال عملية القراءة. فالقارئ لا يستطيع أمام النص الوصفي أن لا يفكر ضمنا بأنه سيحدث شيئا ما .. وبعبارة أخرى فإن المكان الذي يبدو كمسرح فارغ ينادي الشخصية الروائية التي ستحتله. فالشخصية الروائية والحيز المكاني يتبادلان المعنى وكل يأخذ معناه من الآخر"[1]. والقصر في الرواية هو المسرح الذي سيستدعي بالضرورة ساكنيه من حرس وحاشية ونساء، مما يعني تطور الحبكة نتيجة لهذا التجمع المعقد للشخصيات التي ذكرها السارد في القصة القصيرة، وبشكل خاص الشريفة حفصة التي ستكون حافزا ديناميكيا يدفع بالسرد إلى الامتداد.

وإذا كانت الثورة التي قامت بها البغلة تلبي حاجة القصة القصيرة إلى الاختصار والخلاصة، بعيدا عن الاستبطاء والتمهل في السرد باعتبارها حافزا ديناميكيا، فإن الوجود الجديد لشخصية الشريفة حفصة أتاح للرهينة التخلق لحظة بلحظة، والعمل على تغيير الوضعية عبر تعرف الرهينة عليها ومن ثم الوقوع في حبها. وتشكل الشريفة حفصة حافزا ديناميكيا يدفع الوضعية القارة إلى توتر يوازي التوتر الذي أحدثته البغلة في احتفال النصر، ولكن في "الرهينة"، ولأن التركيز في الرواية يكون لصالح البطل كان لا بد من اشتباك هذه الرهينة بمجموعة من العلاقات التي تعمق من هذه الشخصية وتعطيها بعدها المتكامل، فكان على الدماج إعادة تأسيس شخصية الرهينة وتطويرها داخليا وخارجيا، عبر توريطها في شبكة من العلاقات

---

[1] جان بول غولدنشتاين: الحيز المكاني الروائي، ص ٧٠.

الاجتماعية المعقدة، التي تبدأ بصديقه الدويدار الذي أخذ يعرفه على كل أنحاء القصر وغرفه وحريمه وأسراره التي لا يعرفها غيره، ليلج من خلاله مناطق مسكوتا عنها، وعالما سحريا أشبه بما يدور في حكايات ألف ليلة وليلة، واختيار القصور ونسائها ورجالاتها مثل الشريفة حفصة والشاعر والبوزان والفقيه والمعلم المتفق والسجين والطبشي العجوز، عبر علاقات ستنقله من طور الصبا إلى طور الرجولة، وهي شخصيات وردت في "ثورة بغلة" ولكن الرهينة لم تتورط معها في علاقات تذكر. مما يوسع الزاوية التي التقطها الكاتب في "ثورة بغلة" لتضم حياة القلعة باتساعها وشموليتها.

وإذا كان السرد في "ثورة بغلة" قد توقف بهروب الرهينة من ساحة الميدان دون الدخول في أي صراع، فإنه في "الرهينة" يتوقف في المقبرة حيث دفن صاحبه الدويدار، ولكن هروبه في هذه المرة سيكون من القصر وساكنيه، فالشريفة حفصة تلح عليه أن يأخذها معه بعيدا عن حياة القصر، ولكن الرهينة لا تتوقف عن الجري:

- "ووثبت قائمة حيث أخذت حجرا من الأرض لتقذفني به، لكنني كنت قد أطلقت لساقيّ العنان، فابتعدتُ، وانهالتْ خلفي الحجارة المقذوفة منها. لم أتوقف برغم إشفاقي عليها. وعلا صياحها بصوتها المبحوح الذي أحبه، يطرق مسامعي... وتلقّفتني ظلمات الجبال المطلة على الوادي الموحش المنحدر إلى المستقبل المجهول، وأنا أتوقع صوتها أو حجرا مقذوفا منها سيقع على ظهري، لكنني كنت قد قطعتُ مسافة كافية في طريق جديد مؤدٍّ إلى المستقبل... مخلفا ورائي صوتها المبحوح المحبب إلى قلبي، وذكرياتي مع صاحبي المرحوم والبورزان والطبشي الذي فدغت البغلة رأسه، وزملائه الجند المنشدين:

- يا رهينة قد أمك فاقدة لك..

دمعها كالمطر!!..."[1].

[1] الدماج: الرهينة:http://www.dammaj.net

الخاتمة

- نشهد في الآونة الأخيرة ظهور أنواع قصصية عابرة للحدود النوعية من الصعب التعامل معها وفق المعايير التقليدية المنسوبة للرواية، وقد أدى ذلك إلى خلق حالة إشكالية في تحديد النوع السردي إذا ما تم تغييب أداة التشكل وكان الاعتماد على حجم العمل.

- ترى الدراسة أهمية الوقوف عند القصة القصيرة باعتبارها مكونا بنيويا مركزيا في غالبية الأنواع السردية. فقد لوحظ أنها تمثل نواة مشتركة لكثير من الأعمال السردية المختلفة حيث تكون سر التكوين الروائي، ثم تأخذ في التشكل وفق تقنية خاصة تتحدد بها الهوية الأجناسية للعمل السردي.

- ولما كانت هوية هذه الدراسة تقوم على خليط من الأنواع السردية، فقد سعت إلى تحديد آلية يتم وفقها التعامل مع النوع الأدبي، وذلك بالرجوع إلى أصل تكوينه، ومن ثم الكشف عن عملية النمو التي طرأت على هذا الأصل، وذلك عبر إثبات صلة القصة القصيرة بعالم الرواية، وهو ما أفضى إلى القول أن نمو الأعمال السردية إما أن يكون سطحيا ظاهريا في حالة الامتداد الأفقي، وإما أن يمس العمق والأصل في حالة الامتداد الرأسي. وتبعا لذلك تدرجت الدراسة في تتبعها تطور الأعمال السردية المختلفة بدءا بدراسة العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، حيث تتغذى الرواية في أحيان كثيرة على القصة القصيرة، وتتورط معها في علاقات لتقوم بوظيفتها

التفسيرية أو الإقناعية، وقد تنتفي العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة لتقوم بوظيفتها في الإعاقة أو التسلية.

- تعتمد المتتالية القصصية في بنيتها السردية على توالي مجموعة من القصص القصيرة، إلا أنه يتم في كثير من الأحيان تلقيها باعتبارها عملا روائيا متكاملا، مما يحرم العمل الكثير من جمالياته وخصوصيته السردية.

- ضرورة الوقوف عند الرواية القصيرة وطرق تحولها من القصة القصيرة إلى الرواية القصيرة عبر الامتداد السردي، أو عبر التركيز والتهذيب، وقد اختلف النقاد في اعتماد الآلية التي يتم وفقها تحديد النوع فمن قائل بضرورة اتباع الغاية النهائية للكاتب، ومن قائل بضرورة النظر إلى الأصل الذي تنتمي إليه النوفيلا قبل التحول، إلا إن الدراسة تميل إلى ضرورة النظر إلى أصل تكون النوفيلا.

- وتختم الدراسة متابعاتها بالوقوف على الرواية التي هي ثمرة قصة قصيرة ناجحة أو فاشلة، حيث تتبعت التحولات السردية ضمن الاتجاه الأفقي البسيط المحافظ على البنية الأساسية للقصة القصيرة النواة، وضمن الاتجاه الرأسي المعقد حيث تذوب البنية السردية النواة في بنية جديدة أشد تعقيدا وتطورا.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- توفيق، قاسم: ماري روز(رواية)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨٥.
- جبرا : الغرف الأخرى (رواية)، مكتبة الشرق الأوسط، ط٢، ١٩٨٧.
- جبرا : صيادون في شارع ضيق (رواية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤.
- حبيبي،أميل: الأعمال الكاملة، الناشر سلام اميل حبيبي، الناصرة، ط١، ١٩٩٧.
- خراط،إدوار: حجارة بوبيللو (رواية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.
- خوري،إلياس : مملكة الغرباء (رواية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣
- الدماج، زيد http://www.dammaj.net الرهينة(رواية)
- الدماج، زيد http://www.dammaj.net ثورة بغلة(قصة قصيرة)،
- صالح،الطيب : موسم الهجرة إلى الشمال (رواية)،، دار العودة، ط١٩٦٩,٢.
- طاهر،يحيى: الكتابات الكاملة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٣.
- طاهر،يحيى: حكايات للأمير حتى ينام (متتالية قصصية)، سلسلة القصة والمسرح، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.
- الغيطاني، جمال: الأعمال الروائية،ج(٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- الغيطاني،جمال : هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة (قصة قصيرة).
- الغيطاني،جمال :الأعمال الروائية ج (١)،أوراق شاب عاش منذ ألف عام،(مجموعة قصصية) مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- كنفاني، غسان: أم سعد (رواية قصيرة)، سلسلة أعمال غسان كنفاني، ٧، ط٤، ١٩٨٧.

- كنفاني،غسان:أم سعد، سلسلة أعمال غسان كنفاني، المجلد الثاني، ط٢، القصص القصيرة، الطليعة للنشر،١٩٨٠.
- مقار، جمال زكي : أغنية الدم (متتالية قصصية) دار سعاد الصباح، ١٩٩٣.
- منيف،عبد الرحمن: قصة حب مجوسية(رواية قصيرة)، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٥.
- منيف، عبد الرحمن: النهايات (رواية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨.
- منيف، عبد الرحمن:الأشجار واغتيال مرزوق(رواية)،ط٥، بيروت، المؤسسة العربية، ١٩٨٧.
- وطار، الطاهر: رمانة (رواية قصيرة)، http://www.jamaa .

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة

- آلن، روجر: الرواية العربية، ت: حصة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.
- امبرت، إنريكي اندرسون: القصة القصيرة – النظرية والتقنية-ت: علي المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠
- أوكونور، فرانك: الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، ت: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، ١٩٦٩،
- إيجلتون، تيري: الماركسية والنقد الأدبي،ت: جابر عصفور، هلا للنشر والتوزيع ، ط٢، ١٩٨٦.

- بارث، رولان: درس السيميولوجيا، ط١ ،ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.
- بدر، عبد المحسن طه: نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.
- برنس، جيرالد: المصطلح السردي،ت: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣.
- بوكاشيو، جيوفاناني: الديكاميرون، ت: صالح علماني، دار المدى، ٢٠٠٦.
- التلاوي، محمد نجيب:وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٠.
- حنورة، مصري عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية،١٩٧٩.
- دومة، خيري: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- رايد، أيان: القصة القصيرة، ت: منى مؤنس – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ١٩٩٠ .
- رشدي، رشاد: فن القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٧٧.
- ريان، أمجد: صوت صارخ في الشوارع: نصوص نقدية في أعمال ادوار خراط القصصية والروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- ريكاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- زكي، أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي،ط٢، دار الأندلس، بيروت،١٩٨٠.

- زيتوني، لطيف:معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢.
- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، القاهرة.
- شكسبير، ويليام: المآسي الكبرى، ت: جبرا ابراهم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،، بيروت ،٢٠٠٠.
- شيفير، جان ماري: ما الجنس الأدبي، ت: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٧.
- طه، محمود طه: القصة في الأدب الانجليزي من بيوولف حتى فينيجانزويك، الدار القومية، ١٩٦٥.
- عباس، عبد الجبار: في النقد القصصي، سلسلة دراسات، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠.
- عبد الحميد، شاكر: سيكلوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة/ العملية الإبداعية في القصة القصيرة، القاهرة، ٢٠٠١.
- عبيد الله، محمد: الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين (بنية الرواية القصيرة)، ط١،أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.
- العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط٢، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩١.
- غودين، رينيه: القصة الفرنسية القصيرة- نشأتها .تطورها. تقنياتها،ت: محمد نديم خشفة، حلب،٢٠٠٠.
- فاضل، جهاد: أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، د.ت.

- الفزاع،علي: جبرا ابراهيم جبرا – دراسة في فنه القصصي، دار المهد،عمان، ١٩٨٤.
- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ت، أسعد حليم، الهيئة العامة للكتاب،١٩٨٦.
- قاسم، سيزا: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- قدوري، حسين ، الموسوعة الموسيقية الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧
- كارلوني وفيللو : تطورالنقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة جورج سعد يونس، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٣.
- كريزفسكي، فلاديمير: طرائق تحليل السرد الأدبي،(مجموعة مقالات) من مقالة من أجل سيميائية تعاقبية للرواية ، ط١،ترجمة عبد الحميد عقار. منشورات اتحاد كتاب الرباط، ١٩٩٢.
- كليطو،عبد الفتاح: الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- كيليطو، عبد الفتاح: الأدب والغرابة، ط٢،دار الطليعة للطبيعة والنشر. بيروت، ١٩٨٣
- لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية الأوروبية، ت: أمير اسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- لوهافر، سوزان: الاعتراف بالقصة القصيرة، بغداد، ١٩٩٠.
- ليتش، فنست: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ت: محمد يحيى،، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
- مفتاح، محمد: النص من القراءة إلى التنظير، شركة المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

- مفتاح، محمد: دينامية النص، تظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الرباط، ١٩٨٧.
- ابن المقفع: كتاب كليلة ودمنة، دار مصر للطاعة، د.ت.
- مونرو، توماس: ت، محمد علي أبو درة، التطور في الفنون، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧١.
- نور الدين، صدوق: البداية في النص الروائي، ط١،دار الحوار للنشروالتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٤،.
- همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف، ١٩٧٥.
- وادي، طه: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٨٩.
- ويلك، رينيه: مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.
- ويلك، رينيه:نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- ويلك، رينيه، أوستن وارين: نظرية الأدب،ت: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب واعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢.
- يقطين، سعيد: القراءة والتجربة- حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط١، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥
- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي" النص- السياق"، ط١،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

- باشلار، غاستون: جماليات المكان ت: غالب هلسا، مجلة الأقلام، بغداد، ع ١٠، ١٩٧٩.
- برات، ماري لويز: القصة القصيرة – الطول والقصر– ت: محمود عياد، فصول، مج٢، ع٤، ١٩٨٤.
- توفيق، مجدي: الرواية المعاصرة قراءة جديدة ، الهلال، فبراير ٢٠٠٨

ثالثا: المجلات والدوريات:

- حافظ، صبري: البداية ووظيفتها في الفن القصصي، مجلة الكرمل،ع ٢٢،٢١، ١٩٨٦.
- حافظ، صبري: الرواية والحلقات القصصية وإشكالية التجنيس،فصول ، مج ١٢،ع١، ربيع ١٩٩٣.
- الخراط، إدوار: الكتابة في زمن متغير، الآداب،ع٧/٨، ، السنة الثالثة والأربعين، تموز، آب١٩٩٥.
- شكلوفسكي، فيكتور: بنية الرواية وبنية القصة القصيرة،ت،سيزا قاسم، مجلة فصول، مج٢،ع٤، سبتمبر ١٩٨٢.
- عبد الدايم، يحيى: تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة، فصول ١٩٨٢، ٢/٢.
- غولدنشتاين، جان بول: الحيز المكاني الروائي، ت: حامد فرزات، الآداب الأجنبية ،ع٧٠، السنة الثامنة عشرة، ربيع ١٩٩٢.

- القويفلي، محمد سليمان: النقد والفصل الروائي، مجلة جامعة الملك سعود، م٤، الآداب(٢)،(١٤١٢هـ / ١٩٩٢م).
- لوشر،روبرت: القصة الرواية المؤلف- دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة،ت: خيري دومة.
- مناصرة،عز الدين: إشكالات التجنيس الأدبي، البصائر، ع٩،مج٢ ،٢٠٠٥.

رابعا: المواقع الالكترونية

- الأدب الإيطالي: http://www.mnaabr.com
- جريج هولنجشد: قصة قصيرة أم رواية: http://www.diwanalarab.com
- جمال الغيطاني: من تجربتي http://www.doroob.com
- عبدالعزيزالسبيل: القصة القصيرة بين آراء النقاد ورؤى المبدعين http://www.imtidad.com
- هيثم الحاج علي: زمن الرواية القصيرة :http://maakom.com

Abstract

Short Story as a Novelistic Compenent: Transformation and Formation.

Prepared by: Ahlam Wasef Qasem Masad.

Supervised by: Khalil al-Sheikh

There is a close relationship between literary genres as reflected in literary theory, this relationship leads to integration, and weakness according to the transformational theory. This study analyses a creative phenomenon presented in the transition of a group of short stories to novels, this transition represents a type of a total change in the macro-enumeration level, expansion of story in place and time, transition entailment of development of the creative individual and the investment of the formation of a new fictional world.

The study seeks also to trace the development that occurred to the novel, and to discover the integration boarders, included but not limited to, successive stories and novella in a variety of narratives, applying text analysis , not type analysis; while maintaining a constant dialogue between them.

The study seeks to establish the existence of a relationship between the short story and the novel, through gradually tracing different narratives, starting with successive stories to short novel and novel. It is evident that the short story is the core of enumerated texts; this kind of integration creates a problem of determining the narrative type when the size of the work is used. The current study contends that the type of the narrative is based upon the development mechanism of the text, and upon the transition that occurs.